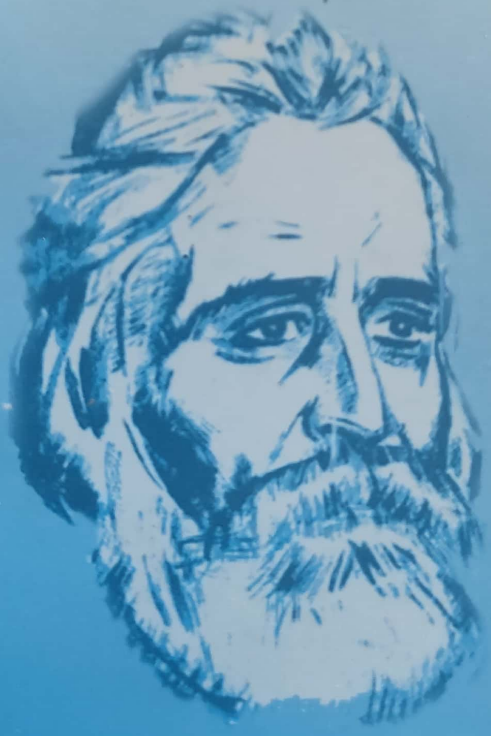
ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Anatol GAVRILOV

Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare



CHIŞINĂU - 2006

Scanned with OKEN Scanner

CZU 821.135.1.09+821.09
G 26

Lucrarea a fost recomandată pentru tipar de către
Consiliul Ştiinţific al Institutului de Filologie al A.Ş.M.

Consultant ştiinţific: Haralambie CORBU, acad., dr.hab.,
în filologie, prof.univ.

Recenzenţi ştiinţifici: Elena Prus, dr. hab. în filologie, prof. univ.
Timotei Melnic, dr. hab. în filologie, conf. univ.
Ion Ciocanu, dr. hab. în filologie, cercet. şt.
principal al Institutului de Filologie al A.Ş.M.

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAŢIONALE A CĂRŢII

Gavrilov, Anatol

Conceptul de roman la G.Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare / Anatol Gavrilov; Acad. de Şt. a Moldovei. Inst. de Filologie. - Ch.: CEP USM, 2006. - 276 p.

Bibliogr. p. 243 (551 tit.)

ISBN 978-9975-70-056-6

100 ex.

821.135.1.09+821.09

ISBN 978-9975-70-056-6

© Anatol GAVRILOV, 2006

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

CUVÂNT ÎNAINTE ____ *3*
CAPITOLUL I. OPERA LITERARĂ CA STRUCTURĂ STRATIFORMĂ. MODELE TEORETICE ____ *4*
I. 1. Unitatea conținut-formă și structura stratiformă a operei literare ____ 4
I. 2. Modelul lui R. Ingarden ____ 8
I. 3. Modul de existență al operei literare în concepția perspectivistă a lui R. Wellek și A. Warren ____ 26
I. 4. Modelul lui N. Hartmann ____ 29
1.5. Romanul – o suprastructură formată din microstructuri stratiforme ____ 46
CAPITOLUL II. CONCEPTUL DE ROMAN LA G. IBRĂILEANU. PRIMA ANALIZĂ INTEGRALĂ A STRUCTURII ROMANULUI ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ ____ *53*
II. 1. Romanul și ideea de "critică complectă" ____ 54
II. 2. "Ce este un roman?" ____ 64
II. 3. Romanul – oglindă a "vieții complecte" a "omului complect" (Componentele structurii romanului) ____ 75
II. 3.1. Nivelul tematic-problematic al romanului. Subiectul romanesc ____ 77
II. 3.2. Compoziția romanescă ____ 89
3.3. Personajul romanesc – imagine a „omului complect" ____ 92
II. 3.3.1. "Creația și analiza" personajului ____ 100
II. 3.3.2. Unitatea și complexitatea personajului romanesc ____ 109
II. 3.3.3. Funcția specifică a dialogului în roman ____ 120
II. 3.4. Limba și stilul în roman ____ 130
II. 4. Receptarea romanului ____ 137
CAPITOLUL III. MICROSTRUCTURA STRATIFORMĂ A CARACTERULUI LITERAR ÎN ROMAN ____ *148*
III. 1. Caracterul – formă conținutistă stratiformă a imaginii artistice a omului 148
III. 2. Omul lăuntric și modalitățile de ____ 150
caracterizare psihologică a personajului ____ 150
III. 2.1. Devenirea funcției caracterologice a analizei psihologice ____ 150
III. 2.2. Confesiunea eroului și structura polifonică a romanului dostoievskian ____ 154
III. 2.3. «Dialectica sufletului» și transformarea calitativă a modalităților introspective 158
III. 2.4. Sondarea subconștientului – componentă a structurii caracterului dialectic ____ 165
III. 2.5. Visul eroului (Funcția lui caracterologică) ____ 170
III. 2.6. „Dialectica sufletului" și identitatea caracterului ____ 174
III. 3. Funcția caracterologică a portretului literar ____ 184
III. 4. Peisajul — componentă structurală a caracterului dialectic ____ 203
III. 5. Limbajul eroului — componentă structurală a caracterului dialectic 217
III. 6. Integritatea structurii artistice a caracterului ____ 229
CONCLUZII ____ *238*
Bibliografie ____ *243*

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

În lucrarea de față sunt generalizate rezultatele mai importante ale cercetărilor efectuate de autor pe parcursul a patru decenii în domeniul teoriei şi criticii romanului universal şi național, al problematicii complexe a personajului romanesc în strânsă legătură cu problematica, nu mai puțin complexă şi controversată, a raportului dintre conținut şi formă. Încă de la mijlocul anilor 1960, autorul tezei a aderat la concepția bahtiniană a formei conținutiste („содержательная форма"), aplicată în lucrarea colectivă academică *Teoria literaturii* în 3 volume de V. Kojinov, S. Bociarov, G. Gacev, P. Palievski ş.a., pe care a căutat s-o îmbine cu teoria operei literare ca structură artistică stratiformă (stratificată) fondată în 1931 de filosoful şi esteticianul fenomenolog Roman Ingarden, preluată şi dezvoltată apoi de filosoful german N. Hartmann, de teoreticienii americani R. Wellek şi A. Warren, de H.-G. Gadamer ş.a., iar în anii 1960-1970 pe o bază semiotică de R. Jakobson, Tz. Todorov, I. Kristeva, I. Lotmann, C. Segre, M. Corti ş.a.

Autorul a aplicat pentru prima dată conceptul său de formă conținutistă stratiformă la noțiunea „caracter literar" în monografia *Structura artistică a caracterului literar în roman* (1976). Din acest studiu teoretic a fost reluat capitolul de bază care, într-o formă revăzută, constituie capitolul III al acestei cărți *Microstructura stratiformă a caracterului literar în roman*.

În anii 2000-2005, după o perioadă de regândire autocritică în anii 1990 a convingerilor sale ideologice marxist-leniniste şi a celor metodologico-literare formate în parte sub influența teoriei realismului socialist, pe care însă nu le-a aruncat peste „bordul contemporaneității", (cum procedau futuriştii comuniști şi alți avangardişti extremişti), ci a căutat să rețină şi să reinterpreteze tot ce are valoare ştiințifică în lucrările savanților sovietici, mai ales în studiile acelor teoreticieni care în definirea principiilor realismului socialist puneau accentul pe realism, pe „marea tradiție" (Mih. Livşiț) a realismului şi a umanismului, autorul a revenit la această problematică în legătură cu tema de cercetare *Conceptul de roman în critica românească interbelică*. Din manuscrisul inedit al acestei lucrări a inclus în teză capitolul *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu. Prima analiză integrală a structurii romanului în critica românească*.

Capitolul I *Opera literară ca structură stratiformă. Modele teoretice* a fost scris ultimul. Manuscrisul acestei cărți a fost conceput şi elaborat în mare în cadrul fostului Institut de Literatură şi Folclor al Academiei de Ştiințe a Moldovei şi finisat în cadrul Sectorului de Teorie şi Metodologie Literară al Institutului de Filologie al A.Ş.M. La pregătirea lui pentru publicare autorul a beneficiat de ajutorul acordat cu bunăvoință de către colegii de sector şi de institut: academicanul Haralambie Corbu, în calitate de consultant ştiințific, D. Apetri, N. Bileţchi, Al. Burlacu, Gr. Canţâr, L. Curuci, S. Pavlicencu, S. Pânzaru, I. Plămădeală care au citit manuscrisul la diferite etape de elaborare, precum şi de T. Ciocoi, R. Ganea, R. Kleiman, A. Bantoş, M. Dolgan, I. Ciocanu, care de asemenea au făcut sugestii prețioase în cadrul seminarelor ştiințifice de profil de pe lângă Catedra de Literatură Universală a Universității de Stat din Moldova şi Institutul de Literatură şi Folclor al A.Ş.M. în care manuscrisul a fost discutat şi aprobat în calitate de teză de doctor habilitat.

Autorul aduce cordiale mulțumiri referenților oficiali: profesorilor universitari Elena Prus, Timotei Melnic şi cercetătorului ştiințific principal al Institutului de Filologie Ion Ciocanu.

Însă manuscrisul nu ar fi văzut lumina tiparului fără ajutorul tehnic şi financiar acordat de Svetlana Korolevski, director-interimar al fostului Institut de Literatură şi Folclor, de Ion Bărbuță, director al Institutului de Filologie şi de Vlad Caraman, cercetător ştiințific al acestui institut.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I. OPERA LITERARĂ CA STRUCTURĂ STRATIFORMĂ. MODELE TEORETICE

I. 1. Unitatea conţinut-formă şi structura stratiformă a operei literare

Teoria operei literare ca structură stratiformă a fost elaborată pe calea căutării răspunsului la întrebarea: cum pot fi aplicate mai eficient noţiunile "conţinut" şi "formă" la analiza şi interpretarea operei literare? Aceste noţiuni sunt, se ştie, categorii generale, care au fost elaborate referitor la gândirea adevărată, adică în logică, apoi au fost aplicate mai târziu şi în filosofia artei, sau în estetică, referitor la opera artistică. În logica formală ele desemnau două entităţi care ar exista de sine stătător şi care în procesul construirii judecăţii trebuie îmbinate într-o unitate perfectă.

Acest mod metafizic de a concepe "conţinutul" şi "forma" a fost supus criticii de Hegel. În *Ştiinţa logicii,* în care el a fondat logica dialectică, citim: "E implicată aici necunoaşterea faptului că ţinta şi sarcina gândirii este aceea de a cerceta dacă (...) un conţinut fără formă şi o formă fără conţinut şi un interior în sine care nu se manifestă în exterior sau o manifestare exterioară fără interior sunt adevărate şi sunt ceva real" [1, p. 24]. În urma acestei cercetări "se învederează că conţinutul are în el însuşi formă, că numai prin ea posedă el viaţă şi valoare, că forma însăşi este aceea care se transformă în aparenţa unui conţinut, precum, şi prin aceasta, şi în aparenţa a ceva ce este exterior acestei aparenţe" [1, p. 21].

Această concepţie dialectică despre conţinutul adevărat al gândirii şi formele de gândire, după care conţinutul şi forma nu coexistă separat fiecare în sfera sa, şi doar se alătură unul la altul în actul gândirii, ci apar concomitent şi se întrepătrund reciproc, constituind două laturi inseparabile (una interioară şi alta exterioară) ale unui întreg, fondatorul logicii dialectice o va dezvolta şi concretiza în estetica sa, referitor la opera de artă. După Hegel, "conţinutul artei este ideea, iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă şi conciliată totalitate" [2, p. 76]. Însă urmează precizarea esenţială că această îmbinare nu trebuie luată "în sensul pur *formal* al corespondenţei unui conţinut cu forma lui artistică exterioară" [2, p. 84]. Nu orice idee se poate întrupa în forma artistică, ci numai ideea care are prin însuşi conţinutul ei calitatea de frumos artistic. "Ideea ca frumos artistic este ideea cu determinare precisă de a fi în chip esenţial realitate individuală, precum şi o plăsmuire individuală a realităţii cu destinaţia de a lăsa să apară în sine în chip esenţial ideea. Prin aceasta este deja formulată cerinţa ca ideea şi plăsmuirea ei în formă de realitate concretă, trebuie să fie complet adecvate una alteia" [2, p. 80]. O atare adecvare completă nu se poate realiza doar printr-o măiestrie tehnică. Aceasta e o condiţie necesară, *sine qua non,* dar nu şi suficientă. Există multe opere perfecte din punct de vedere tehnic care produc totuşi impresia de "artă imperfectă" sub aspectul idealului de frumos artistic. "Numai în cea mai înaltă artă ideea şi reprezentarea ei artistică îşi corespund într-adevăr, în sensul că forma ideii este în ea însăşi adevărata formă în sine şi pentru sine, aceasta fiindcă conţinutul ideii, conţinut pe care ea îl exprimă, este el însuşi conţinut adevărat. Pentru aceasta e nevoie (...) ca ideea să fie determinată de sine şi pentru sine însăşi ca totalitate concretă şi să aibă, astfel, prin sine însăşi principiul şi măsura particularizării sale şi a modului determinat al fenomenului (...). Astfel, numai ideea cu adevărat concretă

Scanned with OKEN Scanner

produce adevărata ei figură; iar această corespondenţă a ideii şi a formei este idealul" [2, p. 81]. Cu alte cuvinte, şi calitatea de frumos artistic, şi calitatea de adevăr artistic aparţin atât conţinutului ideii cât şi formei ei exterioare, căci numai ideea ce exprimă un adevăr artistic conţine în sine în germene şi poate genera forma sa artistică adevărată, ca o realitate individuală şi concretă prin care se manifestă în exterior, ca fenomen, ca aparenţă, această idee. Prin urmare, unitatea dintre conţinut şi formă nu avea, în concepţia dialectică a lui Hegel, un caracter static, ci era un proces continuu de trecere a conţinutului artistic al ideii în forma ei artistică şi viceversa. Această concepţie a deschis o nouă perspectivă în tratarea acestor noţiuni.

Problema unităţii indisolubile conţinut-formă nu este una de interes pur teoretic. Cu ea se pun în joc valori fundamentale, culturale şi umanistice ale civilizaţiei europene. Concepţia estetică a lui Hegel a luat naştere în albia noului umanism european, care, începând cu Renaşterea, a repus în drepturi idealul clasic de om ca unitate dintre spirit şi corp, dintre gândire şi simţire, dar care totodată a fost o măreaţă transformare a acestui ideal, în primul rând prin afirmarea ideii noi despre valoarea supremă a individualităţii umane, despre unitatea armonioasă dintre Uomo singulare şi Uomo universale, admirabil întruchipată de „titanii Renaşterii" (F. Engels) în toate domeniile activităţii creatoare (Vezi T. Vianu. *Transformările ideii despre om. Neoumanismul – învăţătura Renaşterii despre om* şi *Individualismul Renaşterii* în lucrarea sa *Introducere în ştiinţa culturii* // Vianu, T. *Opere.* Vol. 9.). Rămâne actual avertismentul făcut de Tudor Vianu în anii 1930 (când tânăra democraţie românească era tot mai mult ameninţată de tendinţe antidemocratice şi totalitariste din dreapta şi din stânga) şi anume că trebuie să avem „conştiinţa că întărirea temeliilor clasice ale culturii noastre este unul din mijloacele care îl pot apăra cu mai mult succes de primejdiile care o ameninţă din atâtea direcţii. Se vor găsi desigur cititori cari vor respinge paginile care urmează ca pe nişte consideraţii inactuale. Autorul se mângâie cu speranţa că ele vor găsi pe aceia bucuroşi de a afla un gând închinat integrităţii omului, demnităţii şi nobleţii lui" (Vianu, T. *Prefaţă* la *Idealul clasic de om* (culegere de studii publicate în 1927 - 1934). – Bucureşti: Vremea, 1934, p. 3.). Dihotomia conţinut-formă are o orientare antiumanistă şi antiestetică, manifestă sau implicită, inconştientă, şi este genetic înrudită cu dihotomia suflet-trup promovată de concepţia teologică medievală care prin înjosirea trupescului, teluricului, a omenescului din om, avea un caracter antiestetic. Umanismul şi atitudinea estetică faţă de om, faţă de natura lui omenească, faţă de plăcerile spirituale şi trupeşti ale vieţii lui pământeşti sunt două aspecte majore indisolubile ale problemei unităţii dintre conţinut şi formă în creaţia artistică şi în tot ce face omul în viaţa lui de fiecare zi. Dar este aspectul teoretico-literar al acestei probleme care nu trebuie confundat cu celelalte aspecte, de care totuşi e bine să ţinem minte când abordăm probleme pur literare.

Însă Hegel nu a demonstrat modul concret în care are loc această trecere reciprocă în opera de artă. Şi apoi faptul că el reducea conţinutul ei la ideea artistică mai suferea încă de un oarecare panlogism, ce conţinea riscul unei interpretări reducţioniste în spiritul raţionalismului clasic. Riscul s-a agravat la acei esteticieni şi teoreticieni literari care, pretinzând că îl urmează pe Hegel, defineau specificul artei ca o expresie a unei idei oarecare într-o oarecare formă materială sensibilă, dând uitării faptul că la Hegel era vorba anume de o idee artistică adevărată, prin însuşi conţinutul ei, care numai datorită acestei calităţi poetice specifice se poate realiza într-

Scanned with OKEN Scanner

o formă artistică adevărată[#]. În consecinţă, conţinutul operei literare era redus la un conţinut de idei generale abstracte (filosofice, sociale, politice, morale, religioase etc.), care pot fi extrase din text şi tratate ca atare, iar forma fiind concepută ca o sumă de mijloace artistice de concretizare, sensibilizare a acestor idei. De fapt, se promova "vechea dihotomie "conţinut" şi "formă", care taie opera literară în două jumătăţi: de o parte conţinutul brut, iar de altă parte, o formă suprapusă, pur extern" [3, p. 188].

O reacţie la această analiză dihotomică a operei literare a fost formalismul. Întrucât conţinutul ei nu are o valoare artistică intrinsecă şi aceasta depinde exclusiv de forma ei, studiul operei literare trebuie să se concentreze, declarau formaliştii, asupra analizei formei concrete în care a fost modelată limba. Formaliştii ruşi au mers cel mai departe în elaborarea unei metode formale care, renunţând la noţiunea "conţinut", să studieze şi să sistematizeze procedeele de elaborare a limbajului poetic şi a naraţiunii în proză[##]. Pe dânşii îi interesa exclusiv "arta ca procedeu" (e titlul unui articol programatic al lui V. Şklovski), ca tehnică literară. Ei ironizau noţiuni ca geniu, inspiraţie artistică, fantezie creatoare ş.a. Pentru ei scriitorul era înainte de toate un iscusit meşteşugar literar care ştie cum să „facă" o operă literară. Titlul articolului lui Boris Eihenbaum *Cum e făcută Mantaua lui Gogol* avea de asemenea o semnificaţie programatică. Acest titlu aminteşte de articolul lui Maiakovski *Cum se fac versurile.*

Cu toate contribuţiile novatoare la studierea laturii tehnice a creaţiei literare, care este într-adevăr o mare şi istovitoare muncă de plămădire a limbii, este deci şi meşteşug literar, metoda formală, după cum a demonstrat convingător M. M. Bahtin într-un amplu studiu critic despre această metodă, a eşuat în atingerea scopului programatic, acela de a studia forma literară nu ca expresie a conţinutului artistic, ci

---

[#] Despre corelaţia dintre adevăr şi frumos în concepţia estetică a lui Hegel a scris cu pătrundere esteticianul Mih. Lifşiţ: „Краеугольным камнем эстетики Гегеля является понятие истины. Красота есть истина в форме созерцания, в образах наших чувств, в формах самой жизни.

... Для Гегеля *идея* художника вовсе несубъективный замысел его, не то, что художник *хочет* сказать, а то, что объективно *сказалось* в его создании.

... Согласно Гегелю, истина не в человеческой голове только, но прежде всего в реальности. Это veritas rei, истина вещи. По этому прекрасное как в природе, так и в искусстве есть непосредственное чувственное сознание реальности, дающее нам радостное удовлетворение тем, что в этой реальности есть ее самооправдание, норма, переход из реального в идеальное. Гегель говорит о понятие предмета что оно «в природе имеет плоть и кровь» другими словами, в материальном мире имеются определенные общности, которые отражаются в понятиях науке, но не принадлежат только ей. В равной степени сознание идентичности предмета, его равенство себе как преодоление всякой неопределеонности, внутреннего распада и даже небытиа принодлежат и эстетической сфере – поэзии, искусству. Ведь ложное, согласно Гегелю, есть «нечито распадающесся внутри себя»" [Мих. Лифшиц. *Эстетика Гегеля // Эстетика Гегеля и современность.* – Москва: Изобразительное Искусство, 1984, с. 24-25].

[##] Cât de departe au mers formaliştii ruşi, în raport cu formalismul vest-european, a arătat încă în 1928 M. Bahtin care a demonstrat prin multiple analize comparate concrete că „formalismul rus se deosebeşte categoric de cel ves-european", deoarece „metoda formală europeană (al cărei nucleu s-a format şi s-a dezvoltat productiv în studiile lui Konrad, Fiedler, Adolf Hildebrand, Schwarzov, Worringer, Wolfflin ş.a.) nu numai că nu a negat conţinutul ca element constructiv convenţional izolat al operei, ci, dimpotrivă, s-a străduit să atribuie formei o profundă valoare contemplativă. Această interpretare a opus o concepţiilor realist-simplificatoare despre formă ca anexă decorativă, ornament al conţinutului, lipsită de sens ideologic propriu, construcţia artistică fiind pentru ei un sistem de sensuri, iar formaliştii ruşi au pornit de la supoziţia falsă că valoarea constructivă a unui element oarecare se cucereşte cu preţul pierderii sensului ideologic" [4, p. 68-69].

Scanned with OKEN Scanner

doar în raport cu materialul ei lingual, acela de a face din poetică un fel de lingvistică a limbajului artistic[#]. Cu formaliştii ruşi începe "mirajul lingvistic" (Pavel Ţoma) care s-a perpetuat, mai ales, la structuralştii francezi în încercarea lor de a dezvolta metoda formală într-o semiotică literară, care să înlocuiască ştiinţa literară[##].

În teoria literară sovietică metoda formală a fost abandonată chiar de fondatorii ei[###], care în anii 1930-1950 s-au raliat la aşa-zisa metodă sociologică în versiunea ei materialist-vulgară, supusă criticii de marxişti ca A. Lunacearski, A. Voronski, G. Lukacs, Mih. Lifşiţ ş.a. Începând cu „perioada dezgheţului", autorii sovietici de manuale de teorie literară L. I. Timofeev, G. L. Abramovici, N. A. Pospelov, N. A. Guleaev ş.a. au dat o interpretare justă, în principiu, a unităţii dialectice dintre conţinutul şi forma operei literare. Totuşi, concepţia dihotomică nu a fost depăşită până la capăt, fiecare autor continuând să taie opera literară în două jumătăţi, unele componente fiind trecute la conţinutul ei, iar altele, la forma ei.

Şi concepţia semiotică a comunicării literare este, în fond, dihotomică. Înlocuind noţiunile estetice "conţinut" şi "formă" cu noţiunile împrumutate din teoria informaţiei "mesaj" şi "cod", adepţii acestei concepţii tratează şi opera literară ca pe o transmitere a unui mesaj deja elaborat printr-un cod deja existent. Într-o altă terminologie ei promovează de fapt vechea concepţie dihotomică despre preexistenţa separată a conţinutului (care în opera literară nu poate fi redus doar la mesajul ei) şi a formei (care nu poate fi identificată cu un cod). Or, abia în opera literară, după cum releva M. Bahtin [5, p. 352] ia naştere concomitent atât un nou "mesaj", cât şi un nou "cod". Spre deosebire de comunicarea informativă opera literară ne produce o revelaţie artistică, iar unitatea indisolubilă dintre conţinutul şi forma ei se caracterizează atât prin originalitate, cât şi prin unicitate, deoarece conţinutul artistic fiind unic, are şi o formă artistică unică, de aceea el nu poate fi transpus integral într-o altă formă.

Nici noţiunea "formă internă", ca o verigă intermediară între forma externă şi conţinutul interior, nu a putut duce la soluţionarea problemei principale: unde se poate trage în opera literară o linie de demarcaţie tranşantă între conţinutul şi forma ei? Unii autori o trasau la un nivel, alţii la altul (de exemplu, caracterul după unii ar ţine de

---

[#] Renunţând la conţinutul artistic, formaliştii au pierdut de fapt şi forma operei literare „ca întreg închis în sine" descompunând-o într-o sumă de procedee şi confundând-o cu materialul literaturii care este limba, cum a demonstrat Bahtin într-un alt studiu polemic [*Проблема содержания материала и формы в словесно-художественном творчестве* // Бахтин М. *Вопросы литературы и естетики. Исследования разных лет.* – Москва: Художественная литература, 1978, с. 72]. Formalismul ca şi conţinutismul a făcut dovada de la contrar a adevărului că opera literară are o natură dual㠠şi totodată unitară ireductibilă la una din laturile ei esenţiale – conţinutul şi forma. Renunţând la una din ele analiza literară nu recuperează unitatea operei literare, ci dimpotrivă, sărăceşte şi conţinutul, şi forma ei. Unitatea ei are un caracter dialectic contradictoriu şi numai printr-un mod adecvat de a defini conţinutul şi forma în unitatea lor indisolubilă se poate obţine o imagine teoretică a operei literare ca un întreg complex, eterogen şi dinamic prin structura lui internă.

[##] În acest proiect şi-au pus mari speranţe şi mulţi savanţi români. Opinia că o ştiinţă literară încă nu există şi că acele „calităţi de preciziune şi rigoare cerute de o – poate într-o zi reală – ştiinţă a literaturii pot fi asigurate numai de o semiologie a literaturii îşi găseşte adepţi tot mai categoricii şi la noi în spaţiul filologiei româneşti" – scrie Maria Carpov în cartea sa *Introducere la semiologia literaturii.*

[###] Această abandonare a avut loc în mare parte sub presiunea conjuncturii politice de la sf. anilor '20, când începe epoca stalinistă a bolşevismului şi este privilegiat sociologismul vulgar. Însă principiile formalismului rus au fost dezvoltate de reprezentanţii lui din emigraţie, îndeosebi de R. Iakobson, care a transmis ştafeta lui structuralştilor francezi.

Scanned with OKEN Scanner

conţinutul operei literare, după alţii, de forma ei), fluctuaţie ce a şi dus până la urmă la ideea că linia de demarcaţie poate fi trasată la mai multe nivele cu ajutorul noţiunilor "structură" şi "material". Acestea nu reprezintă nicidecum, relevă R. Wellek şi A. Warren, "o simplă rebotezare a vechii linii de demarcaţie. (...) Noţiunea de "material" include atât elemente care înainte erau considerate ca făcând parte din conţinut, cât şi elemente care în trecut erau socotite de natură formală. "Structura" este o noţiune care include atât conţinutul cât şi forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice" [3, p. 189].

Noţiunea de structură cu mai multe nivele sau straturi ne dă o reprezentare teoretică concretă despre modul în care are loc în opera literară trecerea conţinutului în formă şi a formei în conţinut şi orientează analiza literară spre definirea conţinutului şi formei în unitatea lor dinamică, în continuă transformare reciprocă a lor.

I. 2. Modelul lui R. Ingarden

Primul model teoretic de structură stratiformă a operei literare a fost elaborat de esteticianul polonez Roman Ingarden în celebra sa lucrare *Das literarische Kunstwerk* (*Opera de artă literară*) publicată în 1931 (a fost reeditată în Germania în 1972)[#]. Drept suport metodologic a fost fenomenologia lui Edmund Husserl care s-a vrut "o întoarcere la lucrurile înseşi" concepute înainte de toate ca fenomene. Însuşi termenul fenomenologie în concepţia lui Husserl, după cum precizează Jean-Francois Lyotard, "semnifică studiul "fenomenelor", adică a ceea ce apare conştiinţei, a ceea ce este "dat". Trebuie să explorăm acest dat, "lucrul însuşi" pe care îl percepem, la care ne gândim, despre care vorbim, evitând să făurim ipoteze, atât despre raportul care leagă fenomenul de fiinţă al cărei fenomen este, cât şi despre raportul care-l leagă de Eul pentru care el este fenomen" [6, p. 6]. Aici rezidă deosebirea principală dintre fenomenologia hussserliană şi cea hegeliană. Dacă pentru Hegel fenomenul era o manifestare obiectivă a Ideii, Husserl prin aşa-numita "reducţie fenomenologică" urmărea să pună în paranteze orice idei sau reprezentări preconcepute, pre-judecăţi despre lucru, pentru a pleca în cunoaşterea acestuia de la percepţia nemijlocită a lui ca fenomen[##]. Tot ce ştim sau credem că ştim despre un lucru trebuie supus mai întâi unei reflecţii fenomenologice autocritice, pentru că "există întotdeauna un prereflexiv, un necugetat, un antepredicativ pe care se sprijină reflecţia..." [6, p. 7]. De aceea trebuie să plecăm nu de la ideea despre lucru, ci de la lucrul însuşi şi să-l cercetăm mai întâi ca fenomen pur, ca un ceva "dat" nemijlocit, cunoaşterii intuitive.

Fenomenul în concepţia lui Husserl nu era doar forma exterioară a lucrului,

---

[#] Cu părere de rău, nu am avut acces nici la una din ediţiile acestei cărţi, pe care nu o cunoşteam decât în expunerea lui R. Wellek şi A. Warren.

[##] Heidegger, discipolul preferat a lui Husserl, şi Gadamer, discipolul lui Heidegger, vor pune la îndoială posibilitatea hermeneutică a cunoaşterii fenomenului pur al lucrului fără mijlocirea a tot ce ştim deja despre acest lucru. Aici e punctul vulnerabil, „călcâiul lui Ahille" al fenomenologiei husserliene, tributară concepţiei metafizice a lui Kant despre dualitatea antinomică a lucrului – lucru-în-sine (numen) şi lucru-pentru-noi (fenomen). Însă punctul ei forte este reactualizarea sensului originar al cuvântului grecesc „fenomen" (ceea ce se iveşte, apare), adică lucru ca fenomen nu este o reproducere fotografică instantaneică, ci devine în conştiinţa umană, este un proces cu mai multe etape, trepte, straturi.

Scanned with OKEN Scanner

nu se reducea la ceea ce Hegel numea "aparenţă sensibilă" a Ideii, ci prezenta o structură complexă cu mai multe straturi: "învelişul lingvistic; felurite trăiri psihice; obiectul reflectat în conştiinţă; sensul ca structură invariantă şi conţinutul expresiilor lingvistice" [7, p. 718].

Acest concept de fenomen R. Ingarden primul l-a aplicat la analiza structurii operei literare[#], iar apoi şi a altor opere de artă. Conform lui R. Wellek şi A. Warren, R. Ingarden în lucrarea sus-numită ar fi distins şi definit cinci straturi în opera literară şi anume: 1) stratul sonor al cuvintelor; 2) stratul unităţilor semantice; 3) stratul obiectelor reprezentate; 4) stratul punctelor de vedere şi 5) stratul "calităţilor metafizice" (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul etc.) care "îi permit lui Ingarden să reintroducă probleme legate de "sensul filozofic" al operelor literare fără riscul obişnuitelor erori intelectualiste" [3, p. 202-203]. „Posibilitatea ca unele creaţii literare să conţină şi un al cincilea strat, cel al „calităţilor metafizice", o admite şi Gh. Crăciun în *Introducere în teoria literaturii* (p. 139), evident, sub influenţa teoreticienilor americani.

În studiile de mai târziu, scrise în limba polonă, Ingarden revine la modelul său de structură stratiformă a operei literare, explicitând şi dezvoltând unele idei din prima sa lucrare. În studiul *Construcţia bidimensională a operei de artă literară* el insistă asupra necesităţii de a ţine seamă de faptul că opera literară, spre deosebire de artele spaţiale (pictura, sculptura, arhitectura, ornamentul care au doar dimensiuni spaţiale), are două dimensiuni, constituite din componente diferite. "Astfel, într-o dimensiune noi avem de a face cu mai multe *faze-părţi* ale operei care se succed consecutiv, iar în cea de a doua – cu mai multe componente eterogene care ne *apar concomitent* (sau cu "straturi", cum le mai spun)" [8, p. 22-23]. Prima este o dimensiune temporală, orizontală, iar alta verticală, de adâncime. Ingarden relevă că "ambele aceste dimensiuni sunt de neconceput una fără cealaltă", fapt căruia el, după cum mărturiseşte, nu i-a acordat atenţia cuvenită în prima sa lucrare ceea ce "este fără îndoială o eroare" [8, p. 23]. Pentru că în opera literară (de asemenea în film şi în spectacol) fiecare strat nu apare dintr-o dată în întregime, ca în artele spaţiale, ci se constituie treptat, de la o fază la alta, pe axa temporală, adică sunt în devenire pe tot parcursul textului. Să reţinem deci că straturile, formând dimensiunea verticală a operei literare, are fiecare şi dimensiunea, durata sa temporală.

În acest studiu Ingarden defineşte patru straturi care ar constitui un minimum obligatoriu pentru opera literară de orice gen, inclusiv pentru poezia

---

[#] Şi până la Ingarden filosofi fenomenologi au aplicat conceptul lui Husserl de fenomen startiform la fenomenul limbă. De ex., filosoful rus Gustav Şpet, şi el de origine poloneză, în lucrarea *Fragmente estetice* (1922), despică structura cuvântului în opt straturi (ступени, trepte), abia al optulea fiind stratul tonului emoţional în care se realizează funcţia estetică a cuvântului. Or, opera literară se clădeşte pe funcţia estetică a cuvântului şi Ingarden a fost primul care a definit-o ca structură stratiformă.

Scanned with OKEN Scanner

de idei, nondescriptivă[#]. Definirea primelor trei straturi este în fond identică cu cea expusă de teoreticienii americani.

Primul strat este o formaţiune verbală sonoră[##]. Funcţia estetico-artistică a acestui strat este mai mare şi mai perceptibilă în limbajul versificat al operei poetice unde natura materială sonoră a cuvintelor (calităţile fonetice ale vocalelor şi consoanelor, dispoziţia accentelor, lungimea sau scurtimea lor, numărul de silabe, sfârşiturile lor etc.) se organizează în versuri şi strofe, iar acestea – în forme de genuri şi specii literare (sonetul, elegia, poemul etc.). Însă şi în proză (roman, povestire, dramă), natura sonoră a cuvintelor nu este neglijabilă. Avem şi aici, cum se va arăta în cap. III, anumite structurări ritmice, intonaţionale, melodice care contribuie la exprimarea unor stări sufleteşti, creează o atmosferă emotivă.

În literatura artistică cuvântul scris şi amuţit în limbajele neartistice îşi recapătă graiul viu al cuvântului oral, rostit. În textul literar artistic sonoritatea cuvintelor capătă o funcţăie expresiv-artistică proprie, relativ autonomă. Ingarden susţine chiar că „numai citită cu voce tare opera literară se realizează în deplinătatea mijloacelor sale" [8, p. 24]. Şi M. Bahtin mărturisea că în textul romanului "eu pretutindeni aud voci" [5, p. 372]. Noţiunea "voce" stă la baza teoriei sale dialogistice despre structura polifonică a romanului.

Despre rolul important al sonorităţii cuvântului în proza literară ne-a lăsat observaţii relevante şi G. Ibrăileanu. Apreciind „caracterul pur narativ al talentului d-lui Brătescu-Voineşti" criticul arăta că „farmecul deosebit al nuvelelor şi schiţelor

---

[#] Problema principială nu este numărul minim de straturi care nu pot lipsi din structura internă a operei literare. Numărul lor poate să difere de la o operă la alta, de la un gen la altul. Problema principială este dacă abia la al cincilea strat se manifestă „calităţile estetice", căci „calităţile metafizice (sublimul, tragicul, teribilul, sacru" etc.) sunt de fapt „calităţile estetice" ale obiectelor reprezentate. În lucrările de mai târziu Ingarden vorbeşte anume despre aceste calităţi. Acest al cincilea strat ar fi în contradicţie cu concepţia estetică a lui Ingarden. Dacă teoreticienii americani îl defineau ca pe un strat superior al sensului filosofic, Gh. Crăciun susţine: „Apare astfel *obiectul estetic* care nu este altceva decât opera literară concretizată într-un act de lectură. Concretizarea este implicată în proprietăţile structurale ale operei". Într-adevăr, Ingarden spune aşa ceva, numai că *obiectul estetic* ce apare în procesul concretizării operei literare în actul de lectură se creează prin valorificarea calităţilor estetice din toate straturile structurii ei interne. Nici teoreticienii americani nu remarcă faptul că esteticianul fenomenolog face o distincţie dintre calităţile estetice intrinseci ale operei literare şi valorile estetice care sunt produse ale valorizării calităţilor estetice inerente lumii reprezentate. Această delimitare calităţi estetice / valori estetice este discutabilă, dar nu şi neglijabilă, căci în concepţia lui Ingarden obiectul estetic, deşi este suprapus pe structura operei literare, el nu este decât o sintetizare valorică a calităţilor estetice din toate straturile operei literare.

[##] Adepţii structuralismului semiotic îl numesc stratul fonematic având convingerea că acest strat nu poate fi definit ştiinţific decât apelând la fonologie. Credem că ceea ce interesează în sonoritatea cuvântului poetic sunt nu fonemele, ci calităţile estetico-artistice ale sunetelor, calităţi pe care cuvântul le capătă numai în structura operei poetice, unde combinarea teleologică a sunetelor generează anumite figuri de sunet, expresii sonore ale unui conţinut ideatico-artistic. Fonologia, descrierea şi clasificarea fonologică a sunetelor unei limbi, poate fi folosită, ca şi oricare altă disciplină lingvistică, dar numai ca o metodă auxiliară subordonată obiectivelor analizei literare a figurilor de sunet în contextul lor poetic. Însă limba naţională nu este decât materialul poetului, pe care el îl modelează artistic în tradiţia limbajului poetic al unui gen, curent, epoci literare. Or, poetologii de orientare formalistă sau structuralist-semiotică confundă adesea aceste două noţiuni: materialul operei literare şi forma ei artistică. În acest sens sunt instructive încercările de analiză structuralist-semiotică a poeziilor lui Eminescu, L. Blaga, G. Bacovia ş.a. făcute de Constantin Parfene în cartea sa *Teorie şi analiză literară. Ghid practic. (Cap. II. Opera literară – identitate, structură.* Subcap. 2. *Opera literară în perspectivă structuralist-semiotică)* - Bucureşti: Ed-ra Ştiinţifică, 1993, p. 182-256.

Scanned with OKEN Scanner

sale", calitatea lor artistică se datorează în mare măsură faptului că „artistul reuşeşte să rămână sau să devină omul (complect), adică, povestitorul prin viu grai. (...) Intonaţia personajelor, gesturile lor, ticurile lor, în scris le redă, le traduce prin anumite cuvinte şi fraze, printr-o anumită ştiinţă a compoziţiei – adică printr-un echivalent stilistic al intonaţiei şi gestului. [Ibrăileanu, G. *Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti // Opere.* Vol. 2. Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru. Prefaţă de Al. Piru. – Bucureşti: Minerva, 1975, p. 241]. În studiul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale* criticul aduce de asemenea exemple elocvente cum deja sonoritatea unor nume ca Trahanache, Dandanache, Caţavencu, Lache, Mache, Tache, Buzdrugovici ş.a. contribuie, în conclucrare cu structura lor morfologică şi cu fondul lor semantic, la exprimarea conţinutului comic al personajelor. [Ibrăileanu, G. *Opere.* Vol. 3, p. 246-258]

Totuşi în forma versului rolul important al stratului sonor este mai evident, mai demonstrabil. R. Ingarden a definit straturile operei literare prin analiza structurii sonetului lui Adam Mickewics *Stepele de la Akerman.* Însă tocmai stratul sonor, atât de indisolubil de individualitatea limbii originalului, este cel mai afectat într-o traducere, oricât de reuşită ar fi. Din fericire studiul lui Ibrăileanu *Eminescu. Note asupra versului* ne oferă multe exemple elocvente privind funcţia estetică a acestui strat, precum şi trecerea lui în cel de-al doilea strat (nemaivorbind de avantajul cunoaşterii întregului context poetic al versurilor citate).

Studiul lui Ibrăileanu are ca axă principală teza despre concordanţa intimă şi profundă dintre latura sonoră a versului şi conţinutul ideatic şi emotiv al poeziei. Prin analize subtile şi pătrunzătoare criticul nostru demonstrează cum în structura sonoră a versului eminescian după 1879 s-au produs schimbări în funcţie de schimbarea caracterului predominat al concepţiei despre lume a marelui poet. În această a doua fază a creaţiei lui Eminescu, când viziunea lui filosofico-artistică devine tot mai pesimistă, iar geniul lui artistic se realizează deplin, în majoritatea poeziilor sale, constată Ibrăileanu, el arată preferinţă pentru metrul iambic, în timp ce în cele scrise până la 1879 predomina metrul trohaic.

"Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristeţea), e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr

e mai puţin alert şi viu decât

Sara vine din arinişti,

deşi ambele versuri au acelaşi număr de silabe şi acelaşi raport numeric între accentele principale şi cele secundare" [Ibrăileanu, G. *Opere* în 10 volume. Vol. 3, p. 308-309].

Desigur, "această corespondenţă perfectă dintre idee şi sonoritate" diferă de la o poezia la alta. Ritmul iambic nu exprimă neapărat o viziune pesimistă, nici cel trohaic – una optimistă. Ritmul este un factor auxiliar care poate potenţa expresia poetică prin proporţia dintre accentele principale şi cele secundare ale versului şi poziţia lor în cuvinte. De exemplu, în poezia *La steaua* în versul subliniat:

Icoana stelei ce-a murit

Încet pe cer se suie –

"ritmul iambic şi maximum de accente principale (...), toate pe sfârşit sau aproape pe

Scanned with OKEN Scanner

sale", calitatea lor artistică se datorează în mare măsură faptului că „artistul reuşeşte să rămână sau să devină omul (complect), adică, povestitorul prin viu grai. (...) Intonaţia personajelor, gesturile lor, ticurile lor, în scris le redă, le traduce prin anumite cuvinte şi fraze, printr-o anumită ştiinţă a compoziţiei – adică printr-un echivalent stilistic al intonaţiei şi gestului. [Ibrăileanu, G. *Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti // Opere.* Vol. 2. Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru. Prefaţă de Al. Piru. – Bucureşti: Minerva, 1975, p. 241]. În studiul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale* criticul aduce de asemenea exemple elocvente cum deja sonoritatea unor nume ca Trahanache, Dandanache, Caţavencu, Lache, Mache, Tache, Buzdrugovici ş.a. contribuie, în conclucrare cu structura lor morfologică şi cu fondul lor semantic, la exprimarea conţinutului comic al personajelor. [Ibrăileanu, G. *Opere.* Vol. 3, p. 246-258]

Totuşi în forma versului rolul important al stratului sonor este mai evident, mai demonstrabil. R. Ingarden a definit straturile operei literare prin analiza structurii sonetului lui Adam Mickewics *Stepele de la Akerman.* Însă tocmai stratul sonor, atât de indisolubil de individualitatea limbii originalului, este cel mai afectat într-o traducere, oricât de reuşită ar fi. Din fericire studiul lui Ibrăileanu *Eminescu. Note asupra versului* ne oferă multe exemple elocvente privind funcţia estetică a acestui strat, precum şi trecerea lui în cel de-al doilea strat (nemaivorbind de avantajul cunoaşterii întregului context poetic al versurilor citate).

Studiul lui Ibrăileanu are ca axă principală teza despre concordanţa intimă şi profundă dintre latura sonoră a versului şi conţinutul ideatic şi emotiv al poeziei. Prin analize subtile şi pătrunzătoare criticul nostru demonstrează cum în structura sonoră a versului eminescian după 1879 s-au produs schimbări în funcţie de schimbarea caracterului predominat al concepţiei despre lume a marelui poet. În această a doua fază a creaţiei lui Eminescu, când viziunea lui filosofico-artistică devine tot mai pesimistă, iar geniul lui artistic se realizează deplin, în majoritatea poeziilor sale, constată Ibrăileanu, el arată preferinţă pentru metrul iambic, în timp ce în cele scrise până la 1879 predomina metrul trohaic.

"Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristeţea), e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr

e mai puţin alert şi viu decât

Sara vine din arinişti,

deşi ambele versuri au acelaşi număr de silabe şi acelaşi raport numeric între accentele principale şi cele secundare" [Ibrăileanu, G. *Opere* în 10 volume. Vol. 3, p. 308-309].

Desigur, "această corespondenţă perfectă dintre idee şi sonoritate" diferă de la o poezia la alta. Ritmul iambic nu exprimă neapărat o viziune pesimistă, nici cel trohaic – una optimistă. Ritmul este un factor auxiliar care poate potenţa expresia poetică prin proporţia dintre accentele principale şi cele secundare ale versului şi poziţia lor în cuvinte. De exemplu, în poezia *La steaua* în versul subliniat:

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie –

"ritmul iambic şi maximum de accente principale (...), toate pe sfârşit sau aproape pe

Scanned with OKEN Scanner

sfârşit de cuvinte, şi faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decât precedentul (...) are, totuşi, tot atâtea accente principale ca şi acela – toate acestea *suie* steaua tot mai sus cu fiecare iamb,... Cetiţi, şi veţi simţi cum steaua se suie pe iamb ca pe nişte trepte" [3, p. 311].

Iar în versul subliniat:

Înălţimile albastre
Pleacă zarea lor pe dealuri

"troheii, cu maximum de accente principale (...) şi toate pe începutul cuvintelor... coboară zarea – tot mai jos şi treptat – pe dealuri. Bineînţeles că scoborârea e dată de înţelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Acelaşi ritm poate ajuta altă impresie" [3, p. 311].

Aceste două exemple din urmă sunt interesante şi prin faptul că imaginea sonoră face mai perceptibilă imaginea vizuală a înălţării stelei pe cer şi a coborârii serii pe dealuri.

Nu este un caz incindental; Ibrăileanu aduce şi alte exemple când "Eminescu redă prin sonorităţi nu numai senzaţii de auz, ci şi alte senzaţii, de pildă de văz" [3, p. 325].

Efecte artistice puternice Eminescu obţine prin schimbarea măsurii versurilor. Şi variaţia măsurii este şi ea în conformitate cu fondul poeziei. Când fondul e mai complicat, versul e mai lung. În cea de-a doua fază Eminescu "are numai o poezie în versuri de şase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile – sfârşit de strofă...): *Mai am un singur dor*, în toate variantele, poezie funebră (şi, fireşte, în metru iambic. (...) Scurtimea aceasta redă aici perfect simplicitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufleteşti, oboseala şi detaşarea de viaţă (3, p. 309-310). Iar în *Pe lângă plopii fără soţ* versurile de opt silabe (obişnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de şase silabe. Versul de şase silabe, "scurt şi cuprinzător", corespunde mereu în această poezie cu ceea ce e mai frapant, ... cu „încheierea" versului anterior:

Pe lângă plopii fără soţ
Adesea am trecut;
Mă cunoşteau vecinii toţi –
Tu nu m-ai cunoscut.

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond, utilizat foarte eficient de Eminescu, sunt "anumite combinaţii metrice".

"În *Sara pe deal (Sara pe deal / Buciumul – sună – cu jale)* combinarea de picioare: coriamb, dactil, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioşie şi de morbidezza; adică farmecul ei straniu" [3, p. 310].

Afirmarea deplină a geniului poetului în cea de-a doua fază s-a manifestat şi în "rimele eminesciene". În poeziile de după 1878 nu se mai întâlnesc asonanţe, predomină rimele pline, rimele "de lux" şi, de regulă, în rime Eminescu pune "cuvintele esenţiale" din vers. De exemplu; în versul

Şi s-aşează toţi la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul
Lin vioarele răsună, iară cobza ţine hangul

consonanţa cuvintelor esenţiale rangul – hangul ne sugerează sensul metaforic al raportului de subordonare ierarhică: mesenii cu rangul mai mic vor ţine hangul celor cu rang superior.

Anume prin rimele eminesciene, analizate şi comentate de Ibrăileanu, se poate

Scanned with OKEN Scanner

face mai evidentă trecerea stratului sonor în cel de-al doilea strat; care este în definiţia lui Ingarden stratul unităţilor semantice, pe scurt stratul semantic.

Astfel, formând diverse figuri de sunete, îmbinările de cuvinte nu numai că ne desfată auzul printr-un acompaniament muzical al mesajului artistic, ci exprimă totodată anumite semnificaţii şi sensuri. Pe dimensiunea orizontală, temporală, acest strat se constituie ca un proces continuu de includere a unor unităţi semantice mici în unităţi tot mai mari; îmbinările de cuvinte în propoziţii, acestea, în fraze, frazele, în perioade, care la rândul lor formează unităţi de ordin superior (de exemplu, naraţiunea). De notat, unităţile semantice nu se asociază unele la altele, ci anume se includ unele în altele formând unităţi tot mai mari şi absorbind sensurile acestora. Cum se produce însă această includere şi ce se întâmplă cu unitatea semantică care se include într-una mai mare? Ibrăileanu ne poate ajuta din nou, prin observaţiile sale privind metamorfoza semantică a expresiei "floare veştedă" din versurile:

Vino! Joacă-te cu mine... cu norocul meu... mi-aruncă
De la sânul tău cel dulce floarea veştedă de luncă
Ca pe coardele ghitarei răsunând încet să cadă...

Teoria asocianistă, conform căreia un enunţ s-ar construi printr-o alăturare a semnificaţiei unui cuvânt la altul, îşi dovedeşte ineficienţa în cazul expresiei artistice, căci din alăturarea adjectivului „veştedă" la substantivul „floare" nu se naşte încă o figură poetică, căci semnificaţia adjectivului desemnează doar o stare fizică a florii de luncă care şi-a pierdut frăgezimea. Dacă expresia „floare veştedă" ne poate sugera un sens figurat, e pentru că fiind inclusă într-o operă poetică ea ne orientează spre un orizont de aşteptare în care primează anume sensul figurat. De exemplu, titlul romanului lui Sadoveanu *Floare ofilită* care deja sugerează că e vorba de o dragoste neîmplinită. La Eminescu însă e vorba de sensul propriu atât al substantivului, cât şi al adjectivului. Prin urmare, sensul figurat al acestei expresii se naşte nu din îmbinarea acestor două cuvinte, ci din includerea ei într-o unitate semantică mai mare. Cum se produce această metamorfoză miraculoasă? Iată explicaţia lui Ibrăileanu:

„O floare veştedă nu are nici un preţ. Dar floarea pe care o cere amantul este peste măsură de preţioasă, fiindcă s-a veştezit la sânul femeii iubite. Iar acest cuvânt exprimă totodată şi îndrăzneala cererii şi înnobilarea ei. Să remarcăm în treacăt că floarea cea veştedă e o floare „de luncă", evocă natura, element întotdeauna amestecat la Eminescu cu amorul fericit şi cu atât mai mult cu un amor romantic..." [3, p. 333]. Caracterul romantic al amorului ni se revelează în versul al treilea „Ca pe coardele ghitarei răsunând încet să cadă...", ghitara fiind instrumentul prin care se acompaniau serenadele cântate sub balconul amantei de cavalerii medievali. De aceea expresia „coardele ghitarei", relevă criticul, nu poate fi înlocuită cu expresia „strunele vioarei", din punct de vedere fonetic echivalentă. În contextul poetic expresiile „floare veştedă", „coardele ghitarei" ş.a. devin ceea ce Ibrăileanu a numit „expresii concentrative", adică expresii care absorb în ele conţinutul contextului poetic. De aceea aceste expresii „plasate cu un infailibil instinct creator, explodează în sufletul cetitorului din cauza ciocnirii cu alte expresii şi degajează întreg conţinutul lor de înţelesuri şi de intenţii". O asemenea expresie poate deveni şi un singur cuvânt cum este „norocul" din primul vers, pe care nu-l putem înlocui cu sinonimul „fericire". Nu pentru că are o silabă în plus, ci pentru că norocul are şi ceva din celelalte accepţii ale lui: *şansă* şi *soartă*. Aşadar, întrebuinţând acest cuvânt, Eminescu nu numai că evită un termen abstract şi compromis, dar reuşeşte să evoce o fericire greu de cucerit, greu

Scanned with OKEN Scanner

de păstrat, (...) o fericire mai patetică, mai scumpă, care ţine pe cel ce o posedă într-o necontenită încordare dramatică.

Vino! Joacă-te... cu norocul meu... înseamnă: joacă-te cu fericirea mea, cu soarta mea, cu viaţa mea.

Dar cuvântul *fericire* ar fi trădat şi un sentiment de *fatuitate*, subliniind indiscret triumful, pe când cuvântul *noroc*, cu ideea de nesiguranţă implicată în el, exprimă puternic adoraţia pentru femeia iubită ... şi semnul unei extreme delicateţi din partea lui"[#] [2, p. 332-333].

Observaţiile şi analizele lui Ibrăileanu ne ajută să înţelegem mai bine ceea ce Ingarden a numit „construcţia bidimensională a operei literare". Cum are loc concomitent dezvoltarea enunţului şi pe axa orizontală şi pe cea verticală, adică trecerea de la stratul sonor la stratul semantic? Deşi Ibrăileanu nu operează cu noţiunea de strat, nici cu cea de structură stratiformă, găsim la el exemple edificatoare şi în acest sens.

Unul din exemplele cele mai evidente este ceea ce Ibrăileanu numeşte crearea de „armonii imitative" prin acumularea de sunete, adică aliteraţia.

„În versul subliniat:

Cerul stelele-şi arată
Solii dulci ai lungii linişti

sunetele „dulci" din ultimul vers şi mai ales mulţimea de „l", sunet lin – care repetă sonoritatea cuvântului esenţial „stelele" – redau admirabil, şi ele, liniştea nopţii" [3, p. 325-326].

Cu alte cuvinte, din acumularea de „l" pe dimensiunea orizontală a unui vers se constituie expresia sonoră a noţiunii de linişte nocturnă, care este subtextul semantic al versului (noaptea nu este exprimată explicit, ci sugerată printr-o conlucrare a conţinutului sonor şi semantic al altor cuvinte din cele două versuri citate). Acest exemplu ni se pare foarte potrivit pentru a releva următoarea idee care stă la baza noţiunii de strat (Schicht): conţinutul imaginii liniştii nocturne este

---

[#] Analiza stratului semantic al cuvântului artistic, e călăuzită de aceeaşi idee, formulată explicit în analiza stratului sonor: „Aceşti factori ai sonorităţii contribuie cu toţii, *în fiecare poezie*, la frumuseţea ei, la puterea ei de impresionare – se ajută unul pe altul; capătă fiecare un coeficient de la ceilalţi, suma lor... fiind mai mare decât ar fi suma aritmetică a părţilor" [3, p. 327-328].

Şi conţinutul semantic al „expresiilor concentrative" prezintă mai mult decât suma aritmetică a semnificaţiilor cuvintelor înlănţuite într-un discurs poetic. Numai prin includerea ei în contextul poetic, îmbinarea de cuvinte „floare veştedă" absorbind conţinutul unităţii semantice mai mari, ajunge să exprime contrastiv mai mult decât suma aritmetică a semnificaţiilor acestor două cuvinte, şi anume – o multitudine de sensuri contrare şi neaşteptate: pasiunea şi gingăşia dragostei, îndrăzneala şi teama nesiguranţei, delicateţe sentimentală, frăgezimea şi căldura sânului iubitei care-şi trădează însufleţirea pasională în versurile:

Din balcon i-arunc-o roză şi cu mânile la gură
Pare că îl dojeneşte când şopteşte cu căldură

Versuri care prin consonanţa cuvintelor rimate gură-căldură sugerează o conotaţie semantică.

Prin urmare, în limbajul poetic raportul dintre semnificaţia cuvântului şi sensul lui figurat este altul decât în celelalte limbaje ale limbii. În limbajul poetic semnificaţiile cuvintelor nu atât se asociază, cât între ele se produce ciocnirea şi explodarea lor, naşterea unor noi sensuri, individuale şi irepetabile, sensuri ce există numai în contextul operei artistice. „Condiţia estetică a comparaţiei, relevă Ibrăileanu, este de a apropia idei cât mai îndepărtate" [3, p. 334]. Credem că această condiţie estetică priveşte „dialectica limbajului poetic" în general care creează armonii din sensuri antinomice şi adună launloc aspectele cele mai îndepărtate ale existenţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

exprimat nu de sonoritatea şi semnificaţia unui singur cuvânt „linişte", ci din orchestraţia sonoră şi semantică a tuturor cuvintelor din cele două versuri. E vorba deci nu de raportul dintre corpul fonetic şi conţinutul semantic al unui singur cuvânt, ci anume de ansambluri de armonii sonore şi semantice, care nu pot fi descompuse în cuvinte izolate fără a se pierde acea unitate calitativă a lor care le dă lor caracterul de expresie artistică. Unitatea minimală a stratului sonor este nu fonemul, nici un grup oarecare de foneme, ci figura de sunet care se poate constitui dintr-un singur sunet sau dintr-un vers dintr-o strofă, dintr-o poezie întreagă. De asemenea unitatea minimală a stratului semantic este nu semnificaţia unui cuvânt, ci o figură semantică ce se formează prin includerea unităţilor mici de sens în unităţi tot mai mari. Dacă descompunem figura semantică în lexeme, se pierde figura semantică, tot aşa cum pierdem imaginea sonoră descompusă în foneme. Fonemele (lexemele), sintagmele (propoziţiile, frazele etc.), morfemele, nu sunt noţiuni literare, ci noţiuni lingvistice care definesc unităţi fonetice, lexicale, morfologice, sintactice ale enunţului în genere, ci nu unităţi ale expresiei artistice.

La configurarea unui sens artistic contribuie nu numai unităţile sonore ale cuvintelor, ci şi pauzele dintre ele, ca în strofa:

Din al lor treacăt să apuc
Acele dulci cuvinte,
De care azi abia mi-aduc
Aminte

unde, cum arată Ibrăileanu, versul al treilea „redă, sonor, încetineala acelui fel de gândire care se numeşte o vagă amintire, şi o redă pentru că cuvintele din acest vers sunt de aşa natură încât produc o pauză după ele, impun la lectură mici întreruperi, iar *Aminte,* deşi alt vers, parcă lungeşte versul discutat şi sonoritatea „aminte" din rimă contribuie la melancolia unei astfel de stări sufleteşti..." [3, p. 326]. Deci, în acest vers pauzele nu sunt viduri fonetice (lipsuri de sunet), ci exprimă un anumit raport dintre corpurile fonetice ale cuvintelor. Prin lungimea pauzelor se creează un nou raport care ne sugerează o anumită stare mintală anume pe fundalul altui ritm din versurile anterioare.

Un element al expresiei poetice poate fi şi raportul sintactic dintre cuvinte şi propoziţii, ca în strofa:

Luceferi ce răsar
Din umbra de cetini,
Fiindu-mi prieteni
O să-mi zâmbească iar.

Rolul raportului sintactic în exprimarea ideii de apropiere prietenoasă a luceferilor de Eul liric Ibrăileanu îl evidenţiază în comparaţie cu o variantă iniţială din manuscrisul inedit.

„Luceferii nu au nimic amical. Ei sunt sinistri, înspăimântători în fundul universului. Dar văzuţi printre cetini, *aduşi* printre crengi, ei ajung să facă parte din lumea noastră, vin lângă noi, ne devin prieteni. În varianta:

Luceferi ce răsar
În umbre de cetini
O să-mi zâmbească iar,
Fiindu-mi prieteni.

„fiindu-mi prieteni" arată cauza zâmbetului, dar nu şi efectul ivirii lor printre

Scanned with OKEN Scanner

cetini, ca în varianta cealaltă. Acolo „prieteni" apare ca efect al apariţiei printre cetini din cauza apropierii celor două cuvinte, şi nu din cauze sintactice.

Dar apropierea *parcă* produce şi un raport sintactic" [3, p. 327][#].

Schimbarea raportului sintactic cauzal prin unul consecutiv este numai unul din elementele expresiei poetice a ideii de apropiere, fiindcă un rol important îl au şi „sonoritatea murmurătoare" a versurilor care redă intimitatea misterioasă, „mioritismul" din conţinutul lor, şi scurtimea versurilor care apropie cele două cuvinte din rimă, despărţite numai printr-un singur cuvânt, această cvasijuxtapunere ajutând la potenţarea impresiei produse [3, p. 327].

Nu analiza sintactică a expresiei poetice l-a adus pe Ibrăileanu la revelarea sensului poetic al procedeului sintactic, ci invers: intuirea ideii poetice l-a făcut conştient de funcţia artistică a acestui procedeu, funcţie care s-a realizat printr-o conlucrare cu celelalte procedee prozodice şi de compoziţie.

O pură analiză sintactică nu ne va fi de mare folos, ca şi analiza fonologică sau semantică, dacă nu vor fi călăuzite de intuiţia sensurilor artistice ale acestor procedee care în opera literară sunt asamblate organic într-o structură ideatico-artistică, care la marii scriitori artişti se manifestă la toate nivelurile ei printr-un stil individual, care îşi lasă amprenta personalităţii creatoare individuale pe fiecare procedeu, care toate „sunt un element al acestui stil" [3, p. 326].

Or, "stilul este omul". Această celebră definiţie aforistică dată de marele botanist francez din sec. 18 Buffon era des invocată de Ibrăileanu pentru a releva adevărul că stilul nu este produsul unei elaborări pur cerebrale, pentru că "expresia unui mare poet va fi mereu în cea mai strânsă concordanţă cu stările de suflet, nu numai din punct de vedere noţional, ci şi din punct de vedere al sonorităţii" [3, p. 326].

Iar armoniile sonore din versul eminescian nu au fost căutate în mod pur raţional, ci „i-au venit subt condei, pentru că au fost produse de muzica din sufletul lui" [3, p. 322].

Şi receptivitatea faţă de ideea poetică exprimată prin diferite combinaţii spontane de procedee, care sunt revelaţii artistice („trouvailles"), solicită criticului o intuiţie a ideii poetice care este şi ea produsul liber al unei mari culturi şi înzestrări literare.

Iar acest „joc liber al creaţiei" începe în sufletul artistului ca apoi să treacă prin mintea lui înainte ca să devină ceea ce Wittgenstein a numit „jocurile limbajului". Jocurile artistice ale limbajului din opera poetică riscă să piardă conţinutul lor specific dacă limbajul poetic este transformat într-un obiect de cercetare rupt de creatorul lui – poetul, de trăirile lui estetice, de personalitatea lui artistică întreagă. Or, această personalitate se manifestă nu numai în măiestria lui tehnică, ci în acea comunitate ce adună toate operele unui scriitor într-o totalitate individuală care este stilul ca expresie a omului complet şi care se manifestă cel mai deplin în limbajul artistic, pe care marele lingvist Eugeniu Coşeriu îl considera pe bună dreptate un „limbaj absolut". Acest concept coşerian a fost profund analizat de acad. Mihai Cimpoi în articolul *Limbajul poetic ca limbaj absolut* (*Metaliteratură. Analele*

[#] Sintaxa poetică a versului eminescian este studiată mai larg în monografia eminescologului chişinăuean Leonid Curuci, specialist în teoria versului şi istoric al versului moldovenesc, *Poetica lui Eminescu* (*Poetica genurilor şi speciilor literare... Poetica versului*) – Chişinău: Paragon, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

Facultăţii de Filologie a U.P.S. „Ion Creangă”, Chişinău, 2001, p. 3-6).

Deci, interdependenţa dintre startul sonor şi cel semantic[#], ca şi a celorlalte straturi, este determinată de mai mulţi factori: şi de individualitatea limbii, şi de ideea sau tema operei date, şi de individualitatea stilului poetului, de întreaga lui personalitate artistică. Un factor determinant important este şi tradiţia artistică a genului sau speciei literare în care a fost creată opera respectivă. La Ibrăileanu găsim observaţii profunde referitoare şi la acţiunea acestui factor asupra potriviri cuvintelor, a sonorităţii şi înţelesului lor, el descoperind acest factor în fiecare celulă a organismului artistic. Vom ilustra acest adevăr în capitolul al doilea, unde vom sistematiza opiniile lui Ibrăileanu despre structura specifică a romanului. Aici aducem doar două exemple.

Comentând fragmentul discutat mai sus Ibrăileanu remarcă, printre altele, într-o paranteză: „Dar fata nu-l cheamă (atunci ar fi roman, şi nu poem romantic). Ea iese la balcon şi „i-arunc-o roză de Şiras, şi nu floarea de la sân” [3, p. 335]. Un alt exemplu este comentarea construirii sonore a versului din *Scrisoarea III*:

Un sultan - dintre aceia – ce domnesc – peste vreo limbă

Ibrăileanu observă că acest vers care „se taie de la sine în bucăţi simetrice”, trebuie citit anume astfel, deoarece cu el „începe o povestire. Şi omul cuminte care pleacă la un drum lung nu o ia deodată repede” [3, p. 328]. „... Silabele şi accentele s-au grupat aşa (...) pentru că „aşa a cerut fondul (epic) al fragmentului” [3, p. 329].

Însă şi tradiţia genului, ca şi cea a curentului literar (a romantismului în cazul lui Eminescu) capătă expresia personalităţii artistice a poetului manifestată în individualitatea stilistică a fiecărei expresii artistice. Analiza literară a textului artistic are ca obiectiv principal anume detectarea şi definirea individualităţii lui artistice, a structurii lui interne.

Studiul lui G. Ibrăileanu despre versul eminescian ne-a permis nu numai să concretizăm definiţiile lui Ingarden date primelor două straturi ale operei literare, interdependenţa organică şi interacţiunea dintre ele, ci şi să completăm teoria operei literare ca structură stratiformă cu idei pe care criticul nostru le-a formulat mai răspicat decât esteticianul polonez. E vorba în primul rând de ideea despre rolul determinant principal pe care îl are, în consolidarea unităţii tuturor straturilor, personalitatea artistică a autorului care imprimă o individualitate stilistică pregnantă tuturor componentelor structurale ale fiecărei opere în parte. Geniul artistic al lui

---

[#] De altfel, la Ibrăileanu găsim exemple despre trecerea inversă a elementelor stratului semantic în stratul sonor, observaţii pe care nu le-am găsit nici la Ingarden, nici în alte modele. Astfel, Ibrăileanu remarcă că apariţia fetei la balcon (din fragmentul discutat mai sus) Eminescu o „copiază prin senzaţii de văz şi auz”, dar „mai întâi *o aude* venind”:

Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Între rozele de Şiras şi lianele albastre

În aceste versuri care relatează sunetul, îl şi redau cuvântul *mătasa* exprimă obiectul şi noţional şi sonor, pentru că „foşneşte califică sunetul şi prin caracterul lui onomatopeic, îl imită”. *Uscat* specifică sunetul şi îl „imită”... Rima glastre-albastre îl prelungeşte. Iar Şiras este însăşi senzaţia de auz pe care o dă haina de mătasă care foşneşte uscat” [3, p. 335]. De aceea în acest context şi semnificaţia numelui de stofă exprimă obiectul şi sonor, capătă un sens onomatopeic de „imitare” a foşnirii mătăsei, pe care substantivul izolat nu-l sugerează.

La fel în versurile:

Şi-ale râurilor ape se sclipesc fugind în ropot
De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot

Substantivele puse în rimă ropot-clopot îşi întăresc reciproc „onomatopeismul” [3, p. 319].

INV. 183060

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu se manifestă, cum a demonstrat Ibrăileanu, în fiecare element de stil: ritmul, metrul, măsura versului, „rimele eminesciene" etc.

Am insistat asupra primelor două straturi, pentru că anume în definirea lor persistă până astăzi la unii teoreticieni români anumite confuzii. De exemplu, Gh. Crăciun susţine că în concepţia lui Ingarden primele două straturi ar avea o „natură pur lingvistică", în timp ce următoarele două - una „ontologică, psihică, senzorial-intelectivă" [Crăciun Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii.* – Braşov: Magister / Cartier, 1997, p. 139].

Credem că aici se produce o confuzie terminologică? În limba germană, în care a fost scrisă lucrarea lui R. Ingarden, limba ca fenomen ontic şi limba ca fenomen ontologic, ca obiect de cercetare lingvistică sunt desemnate prin doi termeni diferiţi. Or, în traducerile româneşti tot ce se referă la fenomenul ontic „limbă" se traduce prin acelaşi termen care desemnează ştiinţa despre limbă[#].

Această confuzie terminologică are implicaţii de ordin conceptual: se perpetuează iluzia (definită de Toma Pavel „miraj lingvistic") precum că orice text (scris şi oral), inclusiv textele artistice, pot fi analizate mai eficient cu ajutorul categoriilor lingvistice[##]. Acest „miraj lingvistic" a început cu formalismul rus şi a luat o amploare şi mai mare în anii 1960-70 în structuralismul francez, continuator declarat al formalismului rus, pe o bază semiologică modernizată. Gh. Crăciun plăteşte de asemenea un tribut mirajului lingvistic când identifică sistemul limbii cu sistemul operei şi susţine: „Modelul sistemului de semne al limbii poate fi transferat, păstrând această idee a triplei stratificări şi ea o „totalitate bazată pe trei dimensiuni fundamentale (fonematică, morfo-sintactică şi semantică...)" [op. cit. P. 140].

Această interpretare a modelului Ingarden „din perspectivele structuraliste şi semiotice moderne asupra operei" deviază considerabil de la concepţia estetică a fenomenologului polonez. El relevă deosebirea dintre primele două straturi ale limbii operei literare (de natură verbală sau lingvală, ci nu lingvistică) de următoarele două straturi ca straturi ale lumii reprezentate. Ceea ce nu înseamnă că el le consideră pe primele „de natură pur lingvistică", iar pe ultimele – de „natură psihică". Dimpotrivă, Ingarden, a polemizat şi cu formaliştii din Polonia care încercau, de asemenea, să fondeze o poetică lingvistică, dar şi cu critica psihologizantă care interpreta conţinutul operei de artă ca fiind de natură pur psihică. Toate straturile operei literare sunt de natură estetico-artistică şi de aceea analiza structurii ei se poate baza doar pe o poetică de orientare estetică. Tocmai de aceea credem că studiul lui Ibrăileanu despre versul eminescian, despre corespondenţa sonorităţi lui cu stratul semantic ne permite să ilustrăm mai adecvat definiţiile date de Ingarden acestor prime două straturi. Ele nu sunt deci straturi (nu importă câte: două, trei, patru sau nouă) ale limbii ca sistem general de semne, ci straturi ale limbajului artistic care în opera unui mare scriitor capătă caracteristicile unui stil individual.

[#] De exemplu, noţiunea heideggeriană Sprachlichkeit der Sprache, folosită şi de Gadamer, a fost tradusă „lingvisticitatea limbii", termenul rus „языковый" din lucrările lui Bahtin – prin „lingvistic" chiar într-un context în care esteticianul rus relevă tocmai caracterul nepermis al confundării a două fenomene diferite: limba ca obiect de cercetare a lingvisticii şi limba ca obiect de cercetare ale altor ştiinţe: filosofia, psihologia, estetica, poetica, stilistica literară.

[##] Orice text de orice gen poate fi obiect de cercetare a lingvisticii, dar savantul lingvist va delimita cu stricteţe aspectele lingvistice ale textului de acele aspecte ale conţinutului acestuia care nu mai ţin de competenţa ştiinţei lingvistice, în caz contrar el se plasează în afara ştiinţei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Şi definirea straturilor 3 şi 4 diferă la interpreţii modelului Ingarden. La Gh. Crăciun stratul 3 este definit ca şi la teoreticienii americani: „obiectele reprezentate", însă stratul 4. – altfel: „imaginile – „aparenţele schematizate", vizuale, auditive, imaginare prin care e înfăţişată lumea reprezentată" [Op. cit. P. 138-139].

La Gh. Lăzărescu: „III. diversele straturi (?) schematizate ale viziunii imaginative, precum şi straturile (?) elementelor continuităţilor de viziune imaginativă şi seriile alcătuite din aceste elemente; IV. stratul elementelor obiectuale reprezentate şi destinul lor" [22, p. 227]. Referindu-se tot la lucrarea lui Ingarden din 1931 ca şi autorii americani, Gh. Lăzărescu prezintă o consecutivitate inversă a straturilor 3 şi 4. Însă în lucrările posterioare traduse în limbile română şi rusă stratul 3 e definit ca un singur strat al obiectelor reprezentate care apar din ţesătura unităţilor semantice din stratul 2 şi „formează un tot întreg, numit de obicei tablou, în sensul nu pe deplin exact că toate obiectele pot fi cuprinse ca şi cum dintr-o privire" [8, p. 27]. Acest termen „tablou" (în germană Bild), folosit şi în studiul artelor plastice, i se pare lui Ingarden nu tocmai exact, pentru că nu exprimă durata temporală, devenirea tabloului lumii [Weltbild] în opera literară, unde el nu poate fi cuprins dintr-o privire ca într-un tablou de pictură. Chiar descrierea unui obiect static în opera literară se desfăşoară pe axa temporală ca o succesiune de elemente ale acestui obiect, nemaivorbind de obiectele în mişcare: trăirile şi acţiunile personajului, evenimentele etc.

"Însă lumea zugrăvită nu numai că există în opera literară, relevă Ingarden, ci şi se prezintă cititorului în mod vizibil..." [8, p. 27]. Aici stratul obiectului reprezentat trece în cel de **al patrulea strat**, unde "capătă o altă semnificaţie cuvântul *tablou*, care este des utilizat în analiza literară fără a se înţelege cu suficientă claritate despre ce este vorba în acest caz" [8, p. 27-28]. Într-adevăr, nu este uşor să ne facem o idee clară despre deosebirea dintre *tabloul* din acest ultim strat cu *tabloul* lumii din stratul obiectelor reprezentate, despre raportul funcţional dintre aceste două straturi. R.Wellek şi A.Warren, cum am văzut, ni l-au prezentat ca *stratul punctelor de vedere*, fără să indice termenul german utilizat de Ingarden. Ei consideră că acest strat împreună cu stratul *calităţilor metafizice* ar putea fi incluse în stratul *lumii*, al obiectelor reprezentate[#], recunoscând totodată că "ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii.

Conceptul *punctul de vedere (Point of View)* a fost elaborat în critica americană de la Henry James încoace şi mai ales de când teoria şi practica lui James au fost expuse în mod mai sistematic de Lubbock, *punctul de vedere* s-a bucurat de multă atenţie" [3, p. 202]. Modul cum este tratată această noţiune de către Percy Lubbock în *Puterea ficţiunii* (1921), precum şi interpretările ei contradictorii de către mulţi alţi autori din diferite ţări, sunt expuse pe larg de către naratologul olandez Jaap Lintvelt într-un studiu consacrat special acestei probleme controversate [9].

Se pare că la Ingarden e vorba totuşi de o altă noţiune, mai largă decât *punctul de vedere* (acesta fiind doar un caz particular), care vizează nu numai perspectiva narativă din naraţiunea intradiegetică (sau din *romanul ionic* după clasificarea lui Nicolae Manolescu din eseul teoretic *Arca lui Noe*), ci şi naraţiunea extradiegetică din *romanul doric* în care autorul este omniscient şi omniprezent ca

[#] Opinia că structura operei literare ar conţine obligatoriu doar trei straturi o găsim, cum am văzut mai sus, şi la Gh. Crăciun.

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu. Or, după cum susţine pe bună dreptate Genette: "Dacă naratorul este omniscient nu există punct de vedere, căci numai printr-un abuz de termeni se vorbeşte de punctul de vedere al lui Dumnezeu... Din faptul că Dumnezeu cunoaşte toate punctele de vedere urmează că nu i se poate atribui nici unul" [9, p. 56]. Noţiunea lui Ingarden nu este legată de un tip de naraţiune, pentru că prin ea el defineşte un strat obligatoriu nu numai într-un roman sau într-un text narativ, ci şi în poezia lirică, sau în dramă, precum şi în alte opere de artă, unde lipseşte naraţiunea.

În limba rusă această noţiune a fost tradusă prin cuvântul "вид", fără a se indica de asemenea termenul original. Încă Lessing în *Laokoon,* scrie Ingarden, s-a apropiat mult de formularea acestei noţiuni când se întreba din ce elemente apar în operele literare *tablourile poetice*. "Este clar că Lessing are în vedere aici un careva element nou al operei poetice diferit de obiectele reprezentate" [8, p. 270], deoarece observă că uneori descrierea cea mai detaliată a lucrurilor "nu mă face să văd lucrurile înseşi" [8, p. 271]. De aceea "acest element, care joacă un rol decisiv în operele poetice, nu poate fi identificat nici cu obiectele reprezentate, nici cu *semnele* lingvistice" [8, p. 273]. Elaborarea noţiunii acestui element a devenit posibilă, relevă Ingarden, abia pe baza fenomenologiei percepţiei. E vorba, probabil, de conceptul husserlian exprimat prin termenul "Schau" care a fost tradus ca "vedere"[#]: "Aceeaşi poziţie de esenţă nu făcea să intervină altceva decât o "vedere" (Schau), iar esenţa era observată într-o atribuire originară" [6, p. 25]. Cuvântul "vedere" ni se pare foarte potrivit pentru că exprimă atât sensul actului de a vedea, de a percepe intuitiv cât şi sensul de ceea ce este văzut, de înfăţişare vizibilă a lucrului ("privelişte"). Deci, cel de **al patrulea strat** al operei literare credem că poate fi definit **stratul vederilor**[##].

Descrierea fenomenologică a percepţiei lucrului, în expunerea lui J.-F. Lyotard, ne lămureşte asupra sensului în care Ingarden concepe corelaţia dintre stratul obiectelor reprezentate şi stratul vederilor. "Lucrul natural (...) îmi este dat în şi printr-un flux de schiţe, de siluete (Abschattungen). Aceste siluete, prin care se profilează acest lucru, sunt trăiri ce se raportează la lucru prin simţul lor de aprehensiune. Lucrul este un *acelaşi* care îmi este dat prin modificări neîncetate, (...). În cursul percepţiei schiţele succesive sunt retuşate, iar o siluetă nouă a lucrului poate să corecteze o siluetă precedentă, fără să existe vreo contradicţie, deoarece fluxul tuturor acestor siluete se topeşte în unitatea unei percepţii, dar se întâmplă ca lucrul să

[#] Şi autorul a tradus prin "vedere" termenul rusesc similar "вид" din studiile filosofice şi estetice ale lui Plehanov, motivând astfel: "Prin cuvântul "vedere" traducem sensul etimologic al termenului rusesc "вид" (de la "видеть") care este subliniat de Plehanov în scopul de a evidenţia sensul lui de imagine senzorială a obiectului aşa cum acesta ne apare în actul vederii lui, imprimându-se în conştiinţa omului prin intermediul organelor de simţire. Această noţiune Plehanov o distingea de noţiunea "forma", concepută ca un produs al cunoaşterii esenţiale a obiectului, a alcătuirii lui interne pe baza analizei imaginii lui senzoriale" [Gh.V. Plehanov. *Arta şi viaţa socială.* Selecţie şi traducere de A. Gavrilov. – Chişinău: Literatura artistică, 1988, p. 288].

[##] În tratarea lui Gh. Crăciun acest strat îl constituie, cum am văzut, imaginile – "aparenţele schematizate". Însă Ingarden avea rezerve faţă de "aşa-zisa imagine", determinate, probabil, de faptul că această noţiune a căpătat în psihologia Gestalt-ului o interpretare unilaterală subiectivă, desemnând un fenomen pur psihic. Or, pentru concepţia estetică a lui Ingarden avea o importanţă principială ideea unităţii, dar şi a nonidentităţii dintre conţinutul obiectiv şi cel subiectiv al percepţiei fenomenului literar, ca şi ideea de proces în devenire. Ambele aceste idei sunt exprimate mai desluşit prin cuvântul "vedere", cu precizarea că se referă la orice percepţie senzorială, ci nu numai la cea vizuală. Mai ales că primul strat al operei literare este destinat nu atât văzului cât auzului.

Scanned with OKEN Scanner

se dezvăluie prin retuşări fără sfârşit" [6, p. 22] Plecând de la această concepţie fenomenologică, conform căreia percepţia nu este o reproducere fotografică, instantaneică a unor ipostaze statice ale lucrului, ci un proces continuu, treptat de observare a lucrului ca un flux de schiţe sau siluete ale lui, Ingarden a delimitat în tabloul lumii reprezentate în opera literară două straturi. În stratul obiectelor reprezentate avem fluxuri de siluete ale lucrurilor, care se pot sau nu contopi în unitatea unor percepţii de sinteză ale fenomenelor lor. Când această contopire se produce, se constituie vederile obiectelor reprezentate care formează un alt strat, care, spre deosebire de stratul obiectelor reprezentate, nu este continuu, ci discontinuu, în el există spaţii goale sau viduri de vederi. În timpul lecturii atenţia noastră este îndreptată înainte de toate asupra obiectelor reprezentate, a căror existenţă în opera literară este condiţionată nu de stratul vederilor, ci de cele două straturi ale limbii, îndeosebi de stratul semantic. De aceea cititorul nu este conştient de existenţa stratului vederilor care nu reprezintă o altă realitate în raport cu lumea obiectelor reprezentate. Însă vederile joacă un rol decisiv în împlinirea operei literare ca operă artistică. Deşi ele nu condiţionează însăşi existenţa obiectelor reprezentate, de realizarea sau nerealizarea lor depinde modul calitativ de existenţă a obiectelor ca fenomene artistice, transformarea tabloului lumii în ceea ce Lessing în *Laokoon* numea *tablou poetic*, adică într-un ansamblu de vederi sensibile ale obiectelor reprezentate[#].

Spre deosebire de vederea unui fenomen al lucrului real, vederea obiectului reprezentat, în opera literară nu este produsul observaţiei nemijlocite, ci al imaginaţiei artistice a autorului, dar şi al cititorului. De aceea stratul vederilor este, relevă Ingarden, deosebit de sensibil la modul de lectură, receptarea lui depinzând într-o mai mare măsură de puterea de imaginaţie a cititorului, de predispoziţia lui subiectivă, de cultura lui artistică. Pe lângă faptul că în acest strat sunt locuri vide, chiar şi vederile realizate artistic de către autor există în textul literar într-o formă potenţială, care poate fi sau nu actualizată în timpul lecturii.

O trăsătură specifică a vederilor din opera literară este faptul că ele nu sunt adresate numai văzului, ca în tabloul pictural, sau numai auzului, ca în opera

---

[#] Anume prin modul estetico-artistic de existenţă tabloul lumii din opera literară se deosebeşte de tabloul lumii dintr-o lucrare ştiinţifică, căci şi o teorie ştiinţifică are ca scop ultim crearea unui tablou al lumii, cum releva A. Einstein, într-un discurs despre *Principiile cercetării:* „Omul încearcă să-şi creeze o imagine a lumii simplificată şi sistematică şi să treacă astfel dincolo de lumea trăirilor, în măsura în care năzuieşte să o înlocuiască, până la un anumit grad, prin această imagine. Este ceea ce face poetul, filosoful speculativ şi cercetătorul naturii, fiecare în felul său.
Ce loc ocupă imaginea despre lume a fizicianului teoretician între toate aceste imagini posibile ale lumii? – se întreba genialul fizician şi răspundea: Ea cere ca descrierea corelaţiilor să fie de o rigoare şi exactitate maximă pe care doar folosirea limbajului matematic le poate oferi. În schimb, fizicianul trebuie să fie cu atât mai modest în ceea ce priveşte conţinutul, mulţumindu-se să descrie cele mai simple fenomene ce pot fi făcute perceptibile simţurilor noastre, în timp ce toate fenomenele mai complexe nu pot fi reconstituite de spiritul omenesc cu acea subtilă precizice şi consecvenţă, pe care le cere fizicianul teoretician. Cea mai mare puritate, claritate şi siguranţă cu preţul completitudinii. Ce farmec poate însă avea să cuprinzi cu precizie un fragment atât de mic al naturii (perceptibil simţurilor noastre – A.G.)? Merită rezultatul unei îndeletniciri resemnate mândrul nume „imagine a lumii" (Weltbild)? Eu cred că mândrul nume este pe deplin meritat..." [Einstein, A. *Cum văd eu lumea. O antologie.* Selecţia textelor: M. Flonta, I. Pârvu. Traducere: M. Flonta, I. Pârvu, D. Stoianovici. Note şi postfaţă: M. Flonta. – Bucureşti: Humanitas, 1992, p. 33-34].

Scanned with OKEN Scanner

muzicală, ci tuturor simţurilor, ele fiind un ansamblu de reprezentări vizuale, auditive, olfactive, gustative şi tactile ale obiectului imaginat. Neputând concura cu forma materială a altor opere de artă în ceea ce priveşte percepţia sensibilă a vederii obiectului reprezentat, cuvântul în schimb poate exprima reprezentări mai complexe despre el. O altă trăsătură specifică a vederilor literare este caracterul lor de proces continuu, fiecare obiect fiind reprezentat printr-un şir de vederi care urmează una după alta şi diferă una de alta în funcţie de situaţia concretă în care este prezentat obiectul, de sensul mişcării lui (apropiere sau îndepărtare), de lumină sau întuneric de unghiul sub care este văzut, de modul de perceptibilitate intuitivă[#] (vizuală, auditivă, olfactivă etc.).

Şi în celelalte lucrări din culegerea *Studii de estetică* (*Caracterul schematic al operei literare, Note despre Poetica lui Aristotel, Laokoon de Lessing, Despre structura tabloului* s.a.) Ingarden tratează opera literară ca o structură cu patru straturi. Despre "calităţile metafizice" el vorbeşte în câteva locuri, dar într-o altă ordine de idei. În *Opera literară şi concretizarea ei*, elucidând raportul dintre "calităţile estetice active" şi "valorile estetice", el scrie: "În fiecare strat al operei literare, şi ca urmare în întregul ansamblu de straturi, se manifestă diferite calităţi estetice active (...) de care depinde realizarea valorilor estetice care apar în procesul concretizării operei".

Printre aceste calităţi estetice (sonore, coloristice, compoziţionale, de armonie s.a.), care există în opera literară ca un "ansamblu calitativ polifonic ce se constituie din elementele diferitelor straturi" un rol important îl joacă "*calităţile metafizice* care apar în fazele culminante ale operei literare, în stratul obiectului, şi adesea cuprind opera literară în întregul ei parcă într-un ultim şi definitiv cerc sau cel puţin îi dau un colorit aparte..." [8, p. 80]. "Calităţile metafizice", fiind proprii nu numai operei literare, ci şi altor opere de artă (inclusiv operei muzicale care, după Ingarden, are o structură monostratiformă), creează o atmosferă specifică care, citim în *Despre structura tabloului*, învăluie evenimentele umane şi extraumane, lucrurile şi situaţiile într-o "lumină ce le dă un farmec irepetabil" [8, p. 340]. Prin urmare, şi în ultimele sale lucrări Ingarden vorbeşte despre "calităţile metafizice" (precizând că determinativul "metafizice" nu trebuie înţeles în sensul filozofic al termenului, ci în sensul originar al cuvântului grecesc meta (dincolo de) + fizic (latura materială a lucrului) în care l-a folosit Aristotel în lucrarea sa *Metafizica*) ca de o axă calitativ estetică a stratului obiectului reprezentat şi nicăieri ca de un al cincilea strat al "sensului filosofic" al operei literare. Astfel, în studiul *Opera muzicală şi problema identităţii ei*, unde precizează conceptul său de "strat" (Schicht), o spune explicit: "Stratul obiectelor reprezentate în opera literară uneori, prin unele părţi ale sale, are funcţia de manifestare a "calităţilor metafizice", cum le-am numit eu, şi se prezintă ca

[#] Acest caracter dinamic şi problemele specifice de creaţie şi receptare au fost definite cu multă pătrundere de G. Ibrăileanu în *Creaţie şi analiză* în legătură cu personajul romanesc, problemă la care vom reveni în cap. II.

Scanned with OKEN Scanner

o temelie existenţială a lor, cu toate acestea însă nu este în raport cu aceste calităţi un strat aparte (în accepţia mea), dimpotrivă aceste calităţi sunt strâns legate de obiectele zugrăvite" [8, p. 455]. Iar în opera de "muzică pură" (fără program sau text literar) "calităţile metafizice" apar fără nici o legătură cu obiectele reprezentate, absente aici, dar nu constituie un strat aparte al ei. De aceea, rezumă el, "în opera literară se găsesc patru "straturi", în accepţia mea, în tablou – cel puţin două. Dimpotrivă, opera muzicală este monostratică. Deşi în ea nu totul este omogen, componentele ei eterogene (neacustice, adică metafizice, din care fac parte şi calităţile estetice – A.G.) nu formează un "strat" în sensul propriu" [8, p. 452].

În *Construcţia bidimensională a operei de artă literară* Ingarden admite că în principiu în opera literară s-ar putea distinge şi alte straturi, fără să precizeze însă care anume. El se mulţumeşte să menţioneze doar că în cazul inserţiunii în naraţiunea auctorială a vorbirii directe a unui personaj aceasta se va constitui tot din patru straturi, astfel că numărul general al straturilor va creşte până la opt. Iar în cazul inserţiunii în vorbirea directă a acestui personaj a vorbirii directe a altui personaj vom avea douăsprezece straturi ş.a.m.d. E clar însă că aici e vorba nu de straturi noi, ci de dublarea şi triplarea aceloraşi patru straturi. Straturile din vorbirea unui sau mai multor personaje apar, după cum precizează Ingarden, în stratul obiectului reprezentat şi trebuie incorporate în acest strat.

Prin urmare, în concepţia estetică fenomenologică a lui R. Ingarden, opera literară are o structură cu patru straturi. Primele două straturi (1) verbal-sonor şi 2) semantic) aparţin exclusiv textului ei literar (ele pot apare numai în operele de artă care au text literar: spectacolul teatral, filmul, opera, opereta, cântecul etc.). Însă în opera literară găsim nu numai limba, relevă el în polemică cu formaliştii polonezi, ci încă două straturi: 3) stratul obiectelor reprezentate şi 4) stratul vederilor. Aceste ultime două straturi sunt ceea ce opera literară are comun, ca opera artistică, cu alte opere de artă cu funcţie de reprezentare (cu excepţia muzicii pure şi a artei abstracte care au, după Ingarden, structuri monostratiforme).

În concepţia lui Ingarden despre structura bidimensională şi stratiformă a operei literare un loc important îl ocupă ideile sale despre "schematismul" şi "concretizarea" ei. Aceste idei vor fi preluate şi dezvoltate şi de către alţi autori. Astfel, despre "schematismul" operei literare vorbeşte şi G.H. Gadamer cu referire la "marele fenomenolog polonez", dar limitează aplicarea acestui concept la stratul al doilea al limbii [10, p. 138]. Or, Ingarden în studiile *Caracterul schematic al operei literare* [11] şi *Opera literară şi concretizarea ei* [8] demonstrează că un anumit schematism se manifestă în toate straturile, într-un mod caracteristic în fiecare strat. Mai mult, în alte studii el vorbeşte şi despre schematismul altor opere de artă, deci schematismul nu se datorează doar naturii cuvântului de a ne da reprezentări generale despre lucrurile individuale şi concrete.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul "schematism" nu este, credem, tocmai fericit şi ne poate duce la concluzia eronată că ar fi vorba de careva deficienţe artistice în realizarea operei literare. De fapt, Ingarden utilizează acest termen în sensul de o "incompletă determinare a obiectului" [8, p. 42], care ne trimite din nou la conceptul gnoseologic al lui Husserl privind "inadecvarea necesară" proprie modului general în care subiectul cunoscător sau contemplator percepe un lucru. "Această idee de inadecvare este, după Husserl, echivocă: întrucât lucrul se profilează prin siluete succesive, eu nu acced la lucru decât unilateral, printr-una din faţetele sale, dar simultan îmi sunt "date" celelalte faţete ale lucrului, nu "în persoană", ci sugerate de faţeta dată senzorial; cu alte cuvinte lucrul aşa cum mi-a fost dat de percepţie este în totdeauna deschis către orizonturi de nedeterminare. (...). Astfel, lucrul nu-mi poate fi dat nicicând ca un *absolut,* există aşadar o imperfecţiune nedefinită care ţine de esenţa ce nu poate fi suprimată a corelaţiei dintre lucru şi percepţia lucrului" [6, p. 22].

Generalizând observaţiile sale despre "schematismul" fiecărui strat al operei literare, Ingarden conchide: "opera literaturii artistice nu este, strict vorbind, un obiect concret (sau complet concret) al percepţiei estetice. În sinea sa, ea este doar un *schelet*, care în unele privinţe este *completat* sau *împlinit* de către cititor, iar în altele este supus unor *schimbări* şi *denaturări*. Şi numai în această nouă înfăţişare, mai împlinită şi mai concretă (deşi nici acum nu pe deplin concretă) opera *cu toate completările introduse în ea* devine un obiect nemijlocit al percepţiei şi plăcerii estetice." Scheletul operei literare acum "parcă transpare prin "corpul" în care l-a întrupat cititorul, formează cu acest "corp" un tot întreg ce i se prezintă cititorului ca un rezultat al activităţii lui de percepere şi construire. Acest întreg, în care apare opera completată şi schimbată de către cititor în procesul lecturii, eu numesc *concretizarea* operei literare" [8, p. 72-73].

În fiecare strat orice este exprimat efectiv, orice este "dat" are şi un "conţinut potenţial", o deschidere către "orizonturi de nedeterminare" care lasă spaţiu liber pentru imaginaţia constructivă a cititorului. Traversând opera literară de-a lungul ei şi totodată coborând în adâncurile ei, de la un strat la altul, cititorul săvârşeşte, de cele mai multe ori inconştient, o multitudine de operaţii de actualizare şi de completare din care rezultă o versiune proprie de concretizare a ei. Din cele patru straturi se pot construi în timpul lecturii diferite structuri concrete. "Concretizările aceleiaşi opere literare sunt multiple, deoarece fiecare corespunde unei anumite lecturi. (...) Câţi cititori şi câte noi lecturi tot atâtea noi construcţii, numite de noi concretizări ale operei literare" [8, p. 73]. Ceea ce au comun toate aceste concretizări diferite este faptul că "în fiecare din ele *se realizează* una şi aceeaşi operă" [8, p. 74]. Concretizările în care nu poate fi identificată opera respectivă nu sunt adevărate. Prin urmare, concretizarea nu este un joc arbitrar al imaginaţiei cititorului, pentru Ingarden concretizarea fiind "rezultatul interacţiunii dintre doi factori diferiţi: opera însăşi şi cititorul" [8, p. 73]. Opera literară şi concretizarea ei nu sunt fenomene identice

Scanned with OKEN Scanner

(identificare pe care o face cititorul inconştient de actualizările şi completările sale din timpul lecturii), dar ele nici nu pot fi rupte una de alta, pentru că există anumite "graniţe pentru o posibilă deosebire dintre operă şi concretizarea ei" [8, p. 74].

Nu e uşor, recunoaşte Ingarden, să facem o deosebire tranşantă dintre concretizările adevărate, fidele operei literare, şi cele infidele, pur subiective. Totuşi unele criterii pot fi formulate. În primul rând, toate actualizările şi completările nu trebuie să fie în contradicţie cu ceea ce este "dat" în opera literară şi se poate verifica în textul ei. De asemenea trebuie să se ţină seama de epoca istorică în care a fost scrisă opera literară sau care este reflectată în ea. Concretizările trebuie să fie în corespundere cu modul de a vorbi, de a se îmbrăca al personajelor, cu arhitectura, cu mobilarea locuinţelor din această epocă. Însă principala condiţie este lectura receptivă faţă de calităţile artistice şi estetice (primele fiind un mijloc de realizare a celor din urmă) care şi-au găsit expresia în fiecare strat şi formează un ansamblu calitativ al tuturor straturilor. Numai concretizările realizate de o asemenea lectură "se cuvine a fi luate în calcul când vine vorba de aprecierea valorii *artistice* şi *estetice* a unei opere de artă" [8, p. 85].

Deci, prin ideile sale despre "schematismul" operei literare şi "concretizarea" ei R. Ingarden urmărea să dea o mai mare pregnanţă caracterului creator al lecturii, care nu este un act pasiv, reproductiv, ci un "act perceptiv-constructiv"[#]. Această concepţie a lui Ingarden va fi dezvoltată de "estetica receptării" elaborată de reprezentanţii şcolii germane de la Konstanz H.R. Jauss, W. Iser ş.a. [12, p. 25-41; 23, p. 125-180].

Latura merituoasă a modelului structural ingardian de operă literară este faptul, relevă R. Wellek şi A. Warren, că "stabilirea acestor distincţii între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiţionala distincţie derutantă (dihotomică - n.n.) dintre conţinut şi formă. Conţinutul va reapare în strânsă legătură cu substratul lingvistic [al limbii – A.G.] în care este inclus şi de care depinde" [3, p. 204]. Acest merit rămâne actual şi astăzi când ştiinţa modernă a textului literar a făcut progrese

---

[#] În încheierea prezentării modelului lui Ingarden Gh. Crăciun ajunge la aceeaşi concluzie cu teoreticienii americani: modul real de existenţă a operei reale rămâne în cele din urmă neclarificat. "Cel de-al patrulea strat ["al aparenţelor sensibile, al configuraţiilor schematizante" în definiţia teoreticianului român] se face cunoscut doar în procesul de concretizare şi pare să aparţină atât operei cât şi cititorului, dar întrucât el "se face cunoscut doar în procesul de concretizare a textului, se înscrie mai degrabă într-o psihologie a percepţiei decât într-o ontologie a operei. Aceasta e una dintre fisurile modelului lui Ingarden..." [p. 139], care nu ne dă un răspuns clar la "întrebarea legitimă": "Dacă opera nu se află nici în experienţa autorului, nici în psihologia cititorului, nici în paginile care o înregistrează, ... unde se află ea cu adevărat?" [p. 141], întrebare ce şi-a pus-o şi Al. Muşina în eseul *Unde este poezia?* La această întrebare se poate răspunde printr-un singur cuvânt: "Zwischen" (între), un cuvânt-cheie în filosofia dialogului (M. Buber, M. Bahtin, Em. Levinas ş.a.), care a dezvoltat conceptul de "intersubiectivitate", lansat de Husserl, dar promovat contradictoriu, inconsecvent în filosofia şi în estetica fenomenologică, într-o teorie a comunicării dialogice între doi subiecţi Eu şi Tu. (Vezi mai concret: Şt. Aug. Doinaş, Prefaţă la *M. Buber. Eu şi Tu,* An. Gavrilov *Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog* în *Metaliteratură* 2005, vol. 11 şi 12 şi Idem. *Metalingvistica sau dialogistica enunţului* în *Revistă de Lingvistică şi Ştiinţă Literară.* Nr. 1-3, 2005). Anume din această perspectivă dialogistică – modelul Ingarden poate fi reactualizat şi depăşită "eroarea fenomenologică".

Scanned with OKEN Scanner

importante în elaborarea unor metode specializate şi avansate de analiza textului, dar adesea identifică opera literară cu textul ei "pur lingvistic", lăsând în afara câmpului de investigaţie straturile ei mai adânci sau făcând abstracţie de conţinutul ei estetico-artistic [13, p. 116-124]. Astfel, Gh. Crăciun, interpretând modelul lui Ingarden din "perspective structuraliste şi semiotice" susţine categoric; "În felul acesta [? – A.G.], prin integrarea noului concept de "structură" s-a putut în sfârşit renunţa la tradiţionala distincţie între formă şi conţinut, care a permis, în vechea critică şi istorie literară, exagerări inadmisibile..." [Op. cit., p. 141]. Această afirmaţia nu are nimic comun nici cu modelul lui Ingarden, la care "însăşi unitatea dintre conţinut şi formă constituie structura operei literare", cum relevă just Gh. Lăzărescu [22, p. 227], nici cu interpretarea lui de către R. Wellek şi A. Warren, la care se referă Gh. Crăciun, căci ei au respins doar tratarea dihotomică a corelaţiei conţinut / formă, noţiuni de care critica nu se poate dispensa în analiza operei literare. Astfel ei îi reproşează lui Croce faptul că tăgăduieşte deosebirea dintre stil şi formă, dintre formă şi conţinut, dintre cuvânt şi suflet, dintre expresie şi intuiţie, deoarece "această serie de identificări duce la o paralizie teoretică: o concepţie iniţial corectă despre implicaţiile procesului poetic este împinsă atât de departe încât nu mai îngăduie să se facă nici un fel de distincţii" [3, p. 243-244].

Pe calea deschisă de R. Ingarden vor păşi N. Hartmann, R. Wellek şi A. Warren, H.-G. Gadamer ş.a., fiecare elaborând, de pe alte poziţii epistemologice, propriul model de structură stratiformă a operei literare. În anii 1960-1970 modul de a concepe unitatea dialectică dintre conţinut şi formă ca o structură stratificată şi-a găsit adepţi şi în ştiinţa literară sovietică [14, p. 3-27].

I. 3. Modul de existenţă al operei literare în concepţia perspectivistă a lui R. Wellek şi A. Warren

Teoreticienii americani R. Wellek şi A. Warren, plecând de la ideea că „fără un sistem de norme şi fără valori nu poate exista structură", s-au disociat de conceptul fenomenologic de structură. „Eroarea fenomenologiei pure constă în aceea că socoteşte (...), că valorile sunt suprapuse structurii, că ele nu sunt inerente structurii. De această eroare de analiză suferă şi pătrunzătoarea carte a lui R. Ingarden..." (3, p.208). Într-adevăr, Ingarden nici în studiile ulterioare nu va depăşi această "eroare fenomenologică". De exemplu, în *Caracterul schematic al operei literare* el va continua să insiste: „Se cuvine să facem deosebire dintre însăşi opera de literatură artistică ca obiect artistic şi *concretizarea* ei estetică ca obiect estetic" (8, p.71). Această disociere obiect artistic / obiect estetic şi calităţi estetice / valori estetice şi scoaterea obiectului estetic din structura internă a operei literare ni se pare şi nouă inacceptabilă. Totuşi, modelul R. Ingarden nu trebuie identificat cu "noul" concept de "structură" al formalismului semiotic, căci la esteticianul fenomenolog calităţile estetice sunt axa care uneşte toate straturile operei literare.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea nu e lipsită de temei concluzia lor că „această concepție despre opera literară ca sistem stratificat de norme lăsă neclarificat modul real de existență al acestui sistem" (3, p.204).

În baza concepției lor, numită „perspectivism"[#], conform căreia „structura, semnul și valoarea formează trei aspecte ale aceleiași probleme și nu pot fi separate în mod artificial" (3, p.209), teoreticienii americani vor propune propriul lor model de structură stratificată a operei literare. Ei au distins următoarele opt straturi: 1) stratul sonor, eufonia, ritmul și metrul; 2) unitățile semantice, care determină structura lingvistică formală a operei literare, stilul și disciplinele stilisticii care îl cercetează sistematic; 3) imaginea și metafora, cele mai esențial poetice dintre procedeele stilistice, care (...), în mod aproape imperceptibil, trec în 4) „lumea poetică specifică a simbolului și a sistemelor de simboluri pe care le numim „mit" poetic". În locul straturilor „punctelor de vedere " și cel al „calităților metafizice", atribuite lui R. Ingarden, ei propun alte patru straturi: 5) modurile și tehnicile de expunere; 6) problema naturii genurilor literare; 7) evaluarea; 8) natura istoriei literare [3, p.208-209].

Se pare că în acest model se comite o confuzie dintre noțiunea de strat al structurii operei literare și nivelurile de abordare teoretică a ei. Nu credem că se poate vorbi de „natura genurilor literare" ca de un anumit strat al operei literare, pentru că ea se manifestă în toate straturile ei. Acest adevăr l-a intuit profund criticul nostru G. Ibrăileanu și l-a demonstrat prin numeroase observații privind calitatea romanescă a diferitelor componente ale romanelor analizate. Iar „evaluarea" și „natura istoriei literare" definesc, evident, moduri de receptare și de tratare metodologică ale ei, ci nu straturi intrinseci ale ei. De fapt numai punctele 1-5 definesc straturi propriu-zise, dar succesiunea și interacțiunea lor nu e pe deplin clară. De ce stratul modurilor și tehnicilor de expunere urmează după stratul „lumii" poetice, care e deja „creată prin narațiune"? [3, p.209]. Și apoi narațiune avem numai în operele literare de gen epic. Ni se pare discutabilă și identificarea „lumii" poetice cu „mitul" poetic, identificare valabilă doar pentru anumite opere. Nu e clar de asemenea de ce imaginea apare abia în stratul al treilea. „Figurile de sunet" din stratul sonor nu sunt deja imagini artistice auditive? „Lumea poetică" nu este un sistem de imagini? Modurile și tehnicile de expunere nu sunt și moduri de creare a imaginilor acțiunilor umane prin arta narativă? Or, imaginea artistică în sensul ei larg apare în toate straturile operei literare, începând chiar cu primul strat, cum relevă ei înșiși în alt loc: "În numeroase opere literare, inclusiv, desigur, în opere scrise în proză, stratul sonor... constituie o parte integrantă a efectului estetic", opera literară de orice gen, reprezintă o organizare a

[#] "Perspectivismul nu înseamnă o anarhie de valori, o glorificare a capriciului individual, ci un proces de cunoaștere a obiectului din diferite puncte de vedere care la rândul lor, pot fi definite și criticate" în scopul depășirii limitelor lor "printr-o sinteză care să dinamizeze scara valorilor însăși, fără să renunțe la ea ca atare" [3, p. 208]. Despre acest curent filosofic – perspectivismul – vezi: Marga, A. *Introducere în filosofia contemporană.* Iași: Polirom, 2002, p. 223-228.

Scanned with OKEN Scanner

sistemului de sunete al unei limbi în vederea creării unui efect estetico-artistic [3, p. 214].

Concepţia perspectivistă a teoreticienilor americani este o contribuţie foarte importantă la dezvoltarea teoriei operei literare ca structură stratiformă şi ca mod specific de existenţă, în primul rând prin accentuarea faptului că ea este o structură de valori şi norme culturale intrinseci şi prin evidenţierea efectelor estetice ce se produc în fiecare strat. În tradiţia semioticii americane (care s-a întemeiat nu pe semiologia lingvistică a lui Saussure, ci pe filosofia pragmatismului, pe aşa-numitul „triunghi semiotic" [13, p. 32-38] care în raport cu noţiunea dihotomică de semn (semnificant/semnificat) a scos semiotica din orizontul lingvistic şi a orientat-o, începând cu Ch. S. Peirce încă, spre lumea lucrurilor, problema raportului „cuvinte şi lucruri" fiind pusă cu mult înainte de publicarea cărţii cu acest titlu a filosofului structuralismului francez M. Faucault). Ei au definit tranşant raportul dintre ştiinţa literară şi lingvistică ca o disciplină auxiliară necesară în cercetarea straturilor limbei operei literare: „Lingviştii moderni au analizat sunetele posibile ajungând la noţiunea de fonem; ei pot analiza, de asemenea, morfemele şi sintagmele. (...) În afara fonematicii, lingvistica funcţională modernă este încă relativ nedezvoltată, dar problemele, deşi dificile, nu sunt insolubile sau complet noi (...) Analiza operei literare are de rezolvat probleme similare (similare, nu identice – A.G.) în cazul unităţilor semantice şi a organizării lor specifice în scopuri estetice." Opera literară, toate componentele ei structurale, „există în cadrul unor structuri lingvistice (adică verbale, linguale A.G.) însă în opera literară unităţile semantice, propoziţiile şi sitemele de propoziţii se referă la obiecte, construiesc realităţi imaginative". Opera literară, ca artă a cuvântului fiind creată în sistemul limbii „este o creaţie individuală" a unei realităţi imaginative, de ex. a unui personaj de roman care „prinde viaţă numai din unităţile semantice, este plămădit din propoziţiile pronunţate de el sau despre el" [3, p. 204]. Lingvistica poate ajuta la analiza modului în care personajul „prinde viaţă" din limba în care vorbeşte, dar nu printr-o analiză pur lingvistică a textului (a straturilor fonematic, gramatical, semantic), ci prin definirea mijloacelor stilistice de modelare artistică a limbajului individual în care şi devierile de la normele limbii iterare, expresiile incorecte devin artistic expresive, reliefând mai plastic caracetrul personajului. Aceste „probleme similare" privind particularităţile individuale ale structurii sonore, lexicale, sintactice, ale vorbirii acestui personaj din acest roman al acestui scriitor nu pot fi soluţionate de lingvistică, ci numai de analiza poetologică a textului care va utiliza şi cuceririle lingvisticii moderne pentru a defini mai concret modul de organizare specifică a materialului lingual în scopuri estetice. În opera literară sistemul general al limbii se modelează artistic într-un sistem individual şi unic de cuvinte-imagini. Şi anume structura estetico-artistică a acestui sistem, ci nu sistemul general al limbii constituie punctul de plecare a studiului literar.

După R. Ingarden, modelul cel mai detaliat şi mai sistematizat de structură stratiformă a operei literare îl găsim în *Estetica* lui N. Hartmann.

Scanned with OKEN Scanner

I. 4. Modelul lui N. Hartmann

Filozoful german Nicolai Hartmann s-a format succesiv în diferite şcoli filosofice (şcoala neokantiană de la Marburg, neoromantismul, fenomenologia şi neohegelianismul) de care s-a detaşat pe rând elaborînd în lucrările sale din ultima etapă *(Zur Grundlegung der Ontologie (Cu privire la bazele Ontologiei), 1935, Neue Wege der Ontologie (Noile căi ale ontologiei), 1942, Das Problem des Geistigen Seins (Problema fiinţei spirituale), 1933 ş.a.* un sistem filosofic propriu numit „ontologia critică" [15, p.V-XVIII].

Această concepţie ontologică stă la baza *Esteticii*, o lucrare voluminoasă pe care o scrie între anii 1945-1950 şi pe care moartea îl va împiedica s-o pregătească pentru publicare, fapt ce explică prezenţa în ea a unor momente contradictorii.

De la fenomenologie N. Hartmann a preluat ideea de structură stratiformă a fenomenului pe care a aplicat-o, cum a făcut înaintea sa R. Ingarden, la analiza structurii operei literare şi a altor opere de artă. Însă el a supus unei critici principale însuşi conceptul fenomenologic de lucru. Fenomenologia nu a putut rupe cu „presupoziţiile imanentist-filosofice ale psihologismului şi ale idealismului neokantian de la care pornise", de aceea „apelul ridicat de Husserl „înapoi la lucruri" a rămas şi aici (în estetică – n. n.) neîmplinit" [15, p. 36].

Estetica fenomenologică, neputând depăşi subiectivismul esteticii psihologice, continuă să trateze fenomenul estetic doar sub aspectul actului de percepţie. De aceea „analiza actului este cu un pas mai avansată, analiza obiectului este rămasă în urmă" fiindcă „modul fiinţării, structura şi aspectul valoric al obiectului estetic ea nu le-a putut sesiza" [15, p. 35].

De pe poziţia fenomenologiei, care îşi propunea să studieze fenomenul pur al lucrului, luând în paranteze fiinţa lui, modul obiectiv de fiinţare al frumosului nici nu putea fi abordat. „Ni s-a deschis drum liber înainte în teoria fiinţândului, ca atare..." [15, p. 36] şi în tratarea obiectului estetic.

Unii apropie „ontologia critică" de filosofia fiinţei a lui M.Heidegger, însă de o identitate nu poate fi vorba, deoarece N. Hartmann „a criticat în repetate rânduri „ontologia fundamentală" a lui Heidegger" [15, p. VI]. Într-adevăr, N. Hartmann nu respinge ca Heidegger însăşi noţiunea de „subiect", ca reminiscenţă a metafizicii, însă dă şi el prioritate planului ontic al lucrului, adică fiinţării lui reale, faţă de planul ontologic, adică modul lui de cunoaştere de către subiect.

N. Hartmann distinge în structura existentului sau fiinţândului ca atare (nu numai a fenomenului sub care se înfăţişează lucrul subiectului) patru straturi sau moduri de fiinţare: 1) corpul fizic; 2) organismul viu ca formă materială a vieţii; 3) sufletul cu toate manifestările vieţii sufleteşti; 4) spiritul, viaţa spirituală. Fiecare strat superior nu poate exista decât pe baza stratului inferior. Fiinţa umană şi toate produsele activităţii ei creatoare cuprinde toate aceste patru straturi. Ele se găsesc şi în

Scanned with OKEN Scanner

structura operelor de artă, într-o formă artistică specifică caracteristică fiecărui gen de artă.

Spre deosebire de R. Ingarden, de estetica fenomenologică în genere[#], pentru care obiectul estetic este, cum am văzut, produsul percepției constructive a subiectului, pentru N.Hartmann obiectul estetic există în însăşi structura operei de artă (Partea III a *Esteticii* este consacrată integral demonstrării modului de apariție în diferite straturi ale operelor de artă a valorilor estetice: frumosul, sublimul, grațiosul, comicul ş.a.) şi nu numai în ea, ci şi în natură, şi în viața reală a omului. Pe lângă „frumosul artei" există „frumosul naturii" şi „frumosul uman", şi anume există independent şi cu mult înainte de primul. În opoziție cu esteticienii care susțineau că numai datorită artei şi ca un reflex al ei putem simți frumosul în natură şi în viața reală a omului, N. Hartmann susține că „nu există un dramatism al scenei, decât fiindcă există un dramatism al vieții, care poate fi şi ca atare estetic resimțit. Acelaşi lucru e valabil, natural, (...) despre comicul vieții, care este simțit fără adaosul formei poetice", căci „există umorişti şi fără literatură, în mijlocul vieții. <...> Omul şi multe lucruri din viață şi conduita sa posedă o latură estetică, ..." astfel încât „te întrebi cu seriozitate, dacă mai există oare în genere obiecte în lume care să nu aibă o latură estetică" [15, p. 24]. Desigur, arta nu reproduce doar frumosul din realitatea obiectivă, ea îl potențează şi îl aprofundează, contribuind la dezvoltarea şi subtilizarea sensibilității estetice a omului. Dar pentru a înțelege mai bine natura specifică a frumosului artistic „trebuie să se pornească mai întâi de la frumosul în genere, indiferent unde şi cum apare" [15, p. 23].

Obiectivitatea sau caracterul de obiect estetic al frumosului ne apare în forma cea mai pură în natură (aici valorile estetice nu se întrepătrund cu valorile morale, sociale etc.) şi N. Hartmann porneşte, firește, de la el. El aduce drept exemplu peisajul primăverii perceput în mod diferit de două persoane care merg împreună prin el. Într-o persoană el trezeşte doar gânduri şi preocupări practice legate de muncile de primăvară, iar în alta – o puternică trăire emoțională a priveliştii renaşterii forțelor vitale creatoare ale naturii. „Impresiile simțurilor sunt aceleaşi, lucrurile de la care pornesc, tot aşa; dar obiectul pe care ele îl mijlocesc este totuşi altul". Folosul practic, sau un obiect de valoare materială, economică, pentru una, frumusețea naturii renăscute, sau obiectul estetic, pentru cealaltă. Prin ce se explică această deosebire a obiectelor percepute de aceste două persoane, doar „țarina reală, cu tot ce creşte pe ea, este aceeaşi" [15, p. 37]? Estetica subiectivistă o explică prin atitudinea subiectivă diferită a fiecărei persoane. „În felul acesta însă, obiectul estetic devine în întregime o

[#] Despre reprezentanții esteticii fenomenologice, despre contribuțiile lui W. Conrad, Meinong, St. Witasek, Geiger, Hamann la noi a vorbit T. Vianu în *Istoria doctrinelor de estetică de la Kant până azi*, scrisă în 1931, anul în care se publică prima carte a lui R. Ingarden, până atunci nume necunoscut. Nici Camil Petrescu, partizan al fenomenologiei husserliene, în eseul său *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, publicat la o dată anterioară, dar republicat în 1936 în cartea de eseuri *Teze şi antiteze* nu vădeşte o cunoaştere a contribuției lui R. Ingarden.

Scanned with OKEN Scanner

funcţie a actului de percepţie..." Raportul real dintre obiect şi percepţie este inversat. „De ce mai este atunci nevoie de drumul prin peisajul real şi de percepţie! E manifest că cel ce încearcă plăcerea estetică nu poate contempla peisajul pur şi simplu în fantezie, când şi unde vrea, ci este legat de prezenţa reală a lui şi de percepţie", ceea ce „indică neîndoielnic prezenţa unei rădăcini obiective în frumosul naturii, oricât ar mai participa într-însul, pe de asupra, atitudinea subiectivă şi modul de intuire". [15, p. 37]. Prin urmare, conchide N. Hartmann, „lucrurile nu se petrec deloc în el („misterul frumosului naturii") aşa cum le-au înfăţişat teoriile transpunerii sufleteşti" [15, p. 38]. De exemplu, conform psihologiei empatiei (ori intropatiei, simpatiei, cum se mai traduce Einfuhlungspsihologie) subiectul atribuie sentimentul său estetic unui obiect natural şi apoi îl retrăieşte ca pe o formă obiectivă cu un conţinut psihologic [16]. Or, în peisaj nu există nici un sentiment de bucurie estetică, relevă N. Hartman, ci doar calităţile estetice obiective# care generează în om acest sentiment ca trăire estetică a frumosului naturii, conţinutul psihologic al acestei trăiri aparţinând numai subiectului.

Faptul că frumosul din peisajul natural poate fi sau nu perceput de o persoană sau alta dovedeşte nu caracterul lui subiectiv, ci relevă N. Hartmann, modul lui specific de fiinţare în comparaţie cu alte lucruri fizice, care ne sunt date nemijlocit prin simţuri. Analiza pe care el o face noţiunii de obiect estetic este foarte importantă pentru înţelegerea modelului său structural.

Fiinţarea obiectului estetic, relevă Hartmann, are un caracter dual: pe de o parte el există în mod obiectiv, într-un lucru real sau într-o acţiune reală şi ca atare nu putem accede la el decât prin simţuri, pe de altă parte simţurile ca atare nu sunt suficiente pentru a-l percepe aşa cum percepem trăsăturile pur fizice ale lucrurilor. Această dualitate a fiinţării, ca atare, nu conţine încă nimic specific obiectului estetic. Orice valoare, nu numai cea estetică, are o fiinţare dual㠄Cel ce gustă estetic peisajul de primăvară are, evident, tot atât de puţin de-a face ca cel care îl preţuieşte în chip practic, numai cu realul dat simţurilor. Amândoi au înaintea ochilor în plus şi altceva, pentru amândoi apare în spatele a ceea ce se vede nemijlocit, ceva ce nu se vede, şi care este lucrul cu adevărat important; intuiţia lor pătrunde aşadar dincolo, spre acest altul, şi se opreşte la el, unul în reflecţia sa de calcul economic, celălalt în libertatea sufletească a dăruirii de sine" [15, p. 37].

Deci, obiectul estetic, ca oricare obiect-valoare, are două planuri: planul din faţă, al exteriorului fizic, material, perceptibil nemijlocit prin simţuri, şi planul din spate, al fenomenului imaterial, ideal (însă nu de ordinul ideilor lui Platon), care este

---

În natură găsim calităţi estetice ale lucrurilor, nu şi valori estetice propriu-zise, care sunt expresii ale atitudinilor axiologice ale omului, tot aşa cum noţiunea de adevăr exprimă nu un lucru real, ci o imagine subiectivă adecvată a acestuia. "Adevăr", "valoare" sunt noţiuni ontologice, nu ontice, ele exprimă raporturi dintre cunoaştere şi realitatea obiectivă. Această disociere dintre "calităţi estetice" şi "valori estetice", pe care o făcea R. Ingarden, este acceptabilă când e vorba de lucruri reale, dar nu şi referitor la opera artistică în care calităţile estetice ale obiectelor reale apar valorizate estetic şi artistic de către autor.

Scanned with OKEN Scanner

perceptibil doar printr-o „intuiţie de ordinul al doilea"; aceasta este condiţionată de simţuri, dar nu mai este o percepţie senzitivă. Aceste două planuri sunt prin natura lor eterogene, dar planul din spate nu poate fi perceput decât prin planul din faţă. Cum este posibilă „pătrunderea – dincolo de privire"? N. Hartmann răspunde detaliat la această întrebare plecând de la „psihologia nouă" a percepţiei. Percepţia în genere nu este, cum s-a crezut, un act psihic izolat, orice percepţie este o apercepţie, în sensul că „de fiecare percepţie este strâns legată încorporarea ei în conexiuni de trăire şi de experienţă dată de mai înainte – atât de strâns, încât fără acestea noi nu o socotim drept percepţie, ci avem sentimentul că nu am perceput" [15, p. 51]. În percepţia zilnică „sunt conţinute multe lucruri care nu sunt sesizabile sensibil" [15, p. 50]. Noi „niciodată nu vedem pur optic... Noi oamenii ne privim astfel în faţă, unii pe ceilalţi: percepţia străbate prin formele vizibile în ceea ce este principial altceva, interiorul, elementul sufletesc... Fapt este că, în viaţă, noi nu cunoaştem o vedere a unei persoane, fără această pătrundere-dincolo a vederii" [15, p. 503]. Astfel că se pune, firește, întrebarea „dacă aceasta mai este încă vedere" în sensul de percepere doar a ceea ce este vizibil, deoarece obiectul văzut „noi îl completăm în chip firesc, legăm, unificăm" toate impresiile altor simţuri, toate cunoştinţele noastre anterioare despre el, astfel încât în percepţia reală „ne este dată, în ce priveşte conţinutul, totdeauna o structură complexă, un întreg plastic, o împreunare de numeroase detalii pline de contraste şi tranziţii..." [15, p. 49].

Această „pătrundere-dincolo a vederii", adică transcenderea percepţiei senzitive în „intuiţia de gradul doi", caracterizează şi percepţia estetică, prin care percepţia senzitivă se încorporează într-o tradiţie a experienţei şi culturii estetice a umanităţii din epoca sau ţara respectivă. De altfel, adevărul acesta despre faptul că simţurile umane sunt impregnate de întreaga istorie a devenirii omului ca fiinţă socială, că în evoluţia lui istorică simţurile sale au devenit „simţuri - teoreticieni" a fost spus încă de tânărul Marx în *Manuscrise economico – filosofice din 1844*, unde scria că „simţurile omului social sunt altele decât cele ale omului nesocial; abia prin bogăţia obiectual desfăşurată a fiinţei umane ... se formează bogăţia simţirii umane subiective. O ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei etc. Pe scurt, simţuri capabile de desfătări omeneşti şi care se afirmă ca forţe esenţiale umane" [17, p. 580 – 581].

Însă percepţia estetică se deosebeşte principial de celelalte percepţii. Dacă în cazul celorlalte percepţii „pătrunderea-dincolo" de planul din faţă a obiectului are loc în „aşa măsură, încât avem ulterior, de cele mai multe ori, cea mai mare greutate, chiar şi să ne amintim de formele vizibile şi să ni le facem prezente" [15, p. 50], iar elementul invizibil se fixează în conştiinţa noastră în forma unui concept general abstract, percepţia estetică menţine legătura cea mai strânsă cu „formele vizibile", cu formele sensibil perceptibile ale planului material. Să reţinem această precizare că percepţia estetică, devenind „intuiţie de gradul doi", rămâne totodată o percepţie sensibilă concretă.

Scanned with OKEN Scanner

Această caracteristică specifică a percepției estetice – „zăbovirea în fața imaginii" – care se manifestă printr-o afectivitate maximă, este dictată de dualitatea specifică a ființării obiectului estetic care constă în legătura foarte solidară și intimă dintre cele două planuri eterogene. Frumosul este un obiect de două feluri și totodată un obiect unic. „El este un obiect real, și de aceea dat simțurilor, nu se epuizează însă în acesta, dimpotrivă, este în aceeași măsură un cu totul altul, ireal, care apare în cel real – sau ca ivindu-se înapoia lui. Frumosul nu este primul obiect [cel real – n.n.] singur, și nici nu al doilea singur [ireal, fictiv, imaginar – n.n.], dimpotrivă numai ambele „unul într-altul și unul cu altul. Mai exact spus, el este apariția unuia în celălalt (...). Adevăratul factor de care atârnă frumusețea obiectului este rolul determinant al realului (al datului sensibil), acela de a face să apară celălalt moment, irealul (adică fictivul, imaginarul – n. n.), care e cu totul deosebit" [15, p. 39].

Ființa obiectului estetic ca și cum „se află în cumpănă" între real și ireal și simțim „jocul schimbător în felul de a ființa al frumosului", „această suspensie ca o vrajă a frumosului", care ar dispărea dacă am concepe obiectul estetic ca despicat în două laturi separate: materială și imaterială, reală și ireală.

Prin urmare obiectul estetic nu există alături sau în afara lucrurilor reale, într-o altă lume, asemenea ideilor lui Platon, el există numai în lucrurile materiale, reale, dar nu ca lucruri „în sine" și „pentru sine", ci numai ca lucruri „pentru noi". Obiectul estetic este în întregul lui „cu desăvârșire obiectiv, este o alcătuire cu pur caracter de obiect, în opoziție cu toate momentele de act, ale intuirii și plăcerii estetice, deși în partea lui cea mai importantă el este condiționat la rândul său din partea subiectului și a actului său, și nici nu se produce fără aportul acestuia – de aceea nici nu subzistă decât „pentru" un subiect capabil de intuire adecvată, care are adică "ureche muzicală", "văz plastic", simțuri cultivate estetic și artistic. Ceva obiectiv nu înseamnă încă nici pe departe ceva care ființează independent de subiect. Însăși obiectualitatea aici nu este decât în parte reală, în parte însă ireală" [15, p. 42].

De această condiționare reciprocă dintre obiectul estetic și subiectul capabil de intuire adecvată a lui, condiționare care se creează în evoluția întregii civilizații umane și capătă o formă specifică în fiecare cultură națională, trebuie să ținem îndeosebi seama în cazul operelor de artă. Obiectul estetic în opera de artă are o structură și un mod de ființare ce-l deosebesc esențial de obiectele estetice din natură și viața reală a omului. Opera de artă este „o producție a spiritului și are ceva în sine din spiritul care a creat-o", în ea obiectul estetic nu numai subzistă „pentru" o ființă spirituală, ci într-însul „se află totdeauna cuprins ceva cu conținut spiritual, cel puțin un mod determinat de a vedea sau de a înțelege" [15, p. 93].

Ca oricare produs al creației spiritului omenesc, opera de artă cade cu totul sub „legea obiectivației" care referitor la obiectul artistic este dublă. „Ea spune mai întâi că: un conținut spiritual nu se poate menține decât în măsura în care el e făcut captiv al unei materii sensibile reale, ... prin modelarea particulară a materiei și în felul acesta este susținut de aceasta. Și în al doilea rând ea spune că: acest conținut

Scanned with OKEN Scanner

spiritual purtat de materia modelată are continuu nevoie de acţiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal ca şi a celui obiectiv; căci el este dependent de o conştiinţă care intuieşte, care înţelege sau care recunoaşte şi căreia el îi poate apărea mijlocit de plăsmuirea reală" [15, p. 95].

În cazul operei de artă avem un raport de patru termeni: 1. spiritul viu creator [adică autorul – n.n.]; 2. materia modelată [limba în opera literară n.n.]; 3. spiritul obiectivat în aceasta [formele materializate ale activităţii umane] şi 4. spiritul viu receptor [cititorul, auditorul, spectatorul]. De aceea ea necesită o „analiză împătrită". Se poate cerceta: 1. structura sa şi modalitatea fiinţei sale; 2. caracterul estetic al valorii sale; 3. actul receptiv al celui care contemplă şi 4. actul de producere al creatorului. Actul de producere al creatorului este prezentat de N. Hartmann ca o transformare a „spiritului viu" în conţinutul unui „spirit obiectivat", care sunt două moduri diferite de fiinţare spirituală. Conform delimitării făcute încă în *Problema fiinţei spirituale*, spiritul viu există în două forme: spiritul personal al individului uman şi spiritul istoric obiectiv, adică „întreaga viaţă spirituală comună a unor popoare şi a unor perioade întregi" [15, p. 94]. Ambele aceste forme ale spiritului viu îşi găsesc obiectivaţie în opera artistică, însă „ea nu este spirit viu, ci numai conţinut spiritual, produs al spiritului... În această calitate ea subzistă într-o anumită desprindere de „viaţa spirituală", atât de cea personală cât şi de cea obiectivă..." De aceea în opera sa autorul există nu ca spirit viu, ci ca spirit obiectivat în opera creată care supravieţuieşte autorului ca fiinţă vie şi vieţii spirituale obiective a poporului şi epocii sale.

Formele materiale, în care este obiectivat spiritul viu al autorului, „oricum ar fi modelate, ar rămâne mute şi nu ar putea fi purtătoare de conţinut spiritual – fără acţiunea reciprocă a spiritului viu" al celui care le percepe. Spiritul viu care a fost „închis în materie" în actul de producere „trebuie din nou scos la iveală, liberat, pus în mişcare, reînviat; el trebuie reintegrat în spiritul viu „al altui subiect sau altei epoci. Reînvierea spiritului obiectivat în opera artistică este un proces complicat şi el cere să fie îndeplinite multe condiţii" [15].

Cu toate că N. Hartmann ne spune puţine lucruri concrete atât despre actul de producere cât şi despre actul de receptare, „analiza împătrită" ne conduce la ideea fructuoasă că opera artistică există efectiv pe atât pe cât mijloceşte o interacţiune, o comunicare intersubiectivă dintre spiritul viu al creatorului şi spiritul viul al receptorului, că ea născându-se din „întregul de viaţă" în care a trăit şi a creat autorul se întoarce în viaţă cu fiecare nouă lectură, cu fiecare nouă retrăire estetică a conţinutului ei spiritual, obiectivat şi imortalizat, mereu reactualizat, reprezenteificat. Această idee proiecta o altă concepţie a comunicării literare decât cea care s-a impus în „noua critică" din a doua jumătate a sec. XX care a declarat moartea autorului şi trata opera artistică doar ca obiect al interpretării criticului ca subiect, însă ea nu şi-a găsit dezvoltare în *Estetica* lui N. Hartmann, pentru că el a trecut pe lângă acea „nouă gândire" din Germania, numită „filosofia dialogului", care, cum scrie Gadamer în

Scanned with OKEN Scanner

eseul *Indisponibilitatea pentru convorbire,* a opus idealismului neokantian experienţa „altuia", experienţa lui „Tu", experienţa cuvântului care uneşte în sine pe „Eu" şi „Tu" (...). Aşa gânditori ca K. Iaspers, F. Rosenberg, F. Ebner, M. Buber, F. Hogarten, care aparţineau unor tabere diferite, erau uniţi în convingerea că singura cale spre adevăr este dialogul" [10, p. 86 – 87; 18].

Opera artistică, fiind o formă specifică de obiectivaţie, se deosebeşte de alte creaţii ale spiritului omenesc prin faptul că obiectul ei estetic este numai în partea lui exterioară material, ceva real, iar prin conţinutul lui interior el nu numai că nu este, ci nici nu pretinde să fie luat drept o existenţă reală. Spre deosebire de valorile morale, sociale, religioase etc., care există pe atât pe cât îşi găsesc o realizare obiectivă în anumite acţiuni şi relaţii interumane, valorile estetice, care formează în ansamblul lor obiectul estetic în opera de artă, sunt obiective doar în sensul că se manifestă în forme materiale sensibile ale unor lucruri fizice. Ele însă nu se realizează în aceste lucruri, ci doar apar prin ele. De aceea percepţia operei de artă este un proces de apariţie prin planul din faţă, material şi real, a straturilor planului din spate care sunt imateriale şi ireale. Noţiunea de „apariţie" (Erscheinen) N. Hartmann o delimitează de „aparenţă" (Schein), lansată de romantici şi preluată de Hegel. „Aparenţa" conţine ideea că opera de artă trebuie să ne creeze iluzia amăgitoare a realităţii. Or, ceea ce apare prin materia modelată a operei de artă, susţine N. Hartmann, nu este realitatea, ci ceva ce nu există în mod real şi „este ca atare indiferent faţă de real şi de ireal", „fără pretenţie la adevăr" [15, p. 90]. În multe opere de artă mari găsim lucruri fantastice pe care nu le putem crede reale, adevărate, ceea ce nu ne împiedică să le gustăm estetic, dacă prin ele apar valori estetice. (De notat că în Secţiunea III *Unitate şi adevăr înăuntrul frumosului* patru din cinci capitole vor fi consacrate elucidării modului în care opera artistică trebuie să satisfacă „cerinţa de adevăr" în fiecare strat al structurii sale, precizând că în ea nu trebuie să căutăm „adevărul metafizic", ci „adevărul vieţii", al cărui manifestare trebuie limitată însă de „cerinţa frumosului").

„Apariţia" este pentru N. Hartmann mai curând o „derealizare" (Entwircklichung). Întrucât obiectualitatea frumosului „nu este decât în parte reală, în parte însă ireală, este cu putinţă ca ceva ce apare într-un lucru real să se depărteze totuşi în acelaşi timp de real şi nici să nu se mai întoarcă la el, fiind cu toate acestea dat ca ceva intuitiv concret, cum este de obicei realul.

O atare îndepărtare de real este o derealizare. O dată cu ea intră în câmpul vederii noastre o trăsătură nouă a obiectului frumos, ca obiect suspendat între două moduri eterogene de fiinţare [15, p. 42].

Spre deosebire de activitatea practică, care este o „aducere la realitate" a unor proiecte şi scopuri încă nereale, adică este „realizarea nerealului", activitatea artistului tocmai realizare nu este, pentru că „ceea ce lui îi pluteşte înaintea minţii nu este nicidecum transpus în realitate, ci doar reprezentat (dargestellt). Şi aceasta înseamnă că este făcut să apară (zur Erscheinung gebracht)" [15, p. 43]. De aceea libertatea artistului este alta decât aceea a omului care acţionează. „Lui îi stă deschis înainte

Scanned with OKEN Scanner

domeniul nemărginit al posibilului, care nu este legat de condiţii reale. Libertatea artistică (...) corespunde exact derealizării ca mod de fiinţare a libertăţii artistice, şi este libertatea pură a ceea ce nu este în mod pretins" [15, p. 43][#]. Totuşi, pentru N. Hartmann, libertatea artistului nu este absolută în opera sa, pentru că în aceasta acţionează, cum va arăta în alt loc [15, p. 309 – 312], legea unităţii şi necesităţii artistice.

Derealizarea defineşte nu numai procesul de apariţie a planului ireal în spatele planului real, ci şi dualitatea percepţiei obiectului estetic din opera de artă. Întrucât aceasta „nu trezeşte iluzia realităţii, nici chiar în cazul celei mai realiste reprezentări", percepţia ei trebuie să fie călăuzită de conştiinţa faptului că ceea ce există cu adevărat în ea nu e „ceea ce e reprezentat, ci „imaginea a ceea ce este reprezentat", [15, p. 110]. De pildă, „spectatorul are ştiinţă, foarte precis, de irealitatea lucrurilor care se petrec pe scenă, are conştiinţa „dualităţii" (Gespaltensein), deosebeşte limpede actorul de personajul reprezentat, şi tocmai de aceea poate să se bucure de reuşita jocului. Dacă ar considera triumful intrigantului ori suferinţele eroului drept reale, atunci i-ar fi moral cu neputinţă să se lase în voia plăcerilor scenei" [15, p. 41]. O conştiinţă artistică cultivată distinge planul material sensibil care se află într-un spaţiu şi un timp real de planul interior în care ne este reprezentată o lume fictivă şi ştie că într-o sculptură sau pictură „înfăţişat şi comunicat este cu totul altceva decât ceea ce poate face vizibil singură modelarea materiei..." [15, p. 107]. Într-o statuie equestră „călăreţul pe calul care „păşeşte" mândru se află turnat în bronz pe un soclu (...), mişcarea călare apare şi ea, dar ea nu poate avea loc pe soclu... Călăreţul călăreşte, natural, în spaţiul liber, pe câmpul de luptă; câmpul nu este dat, el trebuie să se adauge în apariţie. Aşadar, apare un alt spaţiu (...), un spaţiu şi el ireal, care nu se acoperă cu spaţiul real în care se află statuia. Şi cel care contemplă şi căruia el îi apare, nu îl confundă cu spaţiul în care găsindu-se, priveşte la statuie. Spaţiul real şi cel care apare nu se tulbură unul pe altul, tot atât de puţin ca formă statică a bronzului şi mişcarea călăriei" [15, p. 108].

Planul material, real al operei de artă este astfel modelat încât să ne prilejuiască derealizarea lui, transcenderea lui în planul interior ireal. Exemplul cel mai grăitor este înrămarea tabloului. Rama nu este pur şi simplu un lucru fizic, ea îndeplineşte funcţia de derealizare a pânzei pictate, de scoatere a ei din realitatea spaţiului şi timpului în care este privită, din anturajul sălii de expoziţie. Ceea ce ni se înfăţişează în mod nemijlocit vederii noastre este o suprafaţă plată, bidimensională, acoperită cu pete de culori, dar „pătrunderea-dincolo" a percepţiei estetice ne face să

[#] Această interpretare a "apariţiei artistice" a obiectului estetic pare să fie o replică dată nu numai conceptului de "aparenţă", de creare a iluziei realităţii, pe care l-a combătut încă Hegel ca manifestare a unei înţelegeri realist-vulgare a adevărului artistic, ci şi concepţiei avangardiste "constructiviste" care identifica creaţia artistică cu crearea de lucruri materiale noi asemenea acelora create în producţia materială cu mijloace tehnice. Or, operele artistice nu sunt materiale decât prin latura lor exterioară, ele fiind creaţii spirituale prin natura lor internă.

Scanned with OKEN Scanner

„vedem" o lume ireală, tridimensională. Pentru cine nu are noţiune de perspectivă, toate lucrurile şi persoanele sunt situate pe acelaşi plan, şi sunt de mărime fizică diferită, însă tabloul ni le prezintă pe unele aflate în prim plan, iar pe altele – pe planul din adâncime şi mărimea lor diferită indică situarea lor la distanţă diferită de prim-plan. În pictura egipteană antică, unde lipsea încă perspectiva, deosebirile de mărime a corpurilor umane indicau nu raporturile lor spaţiale, ci locul lor în ierarhia socială. După cum spaţiul şi timpul din tablou sunt altele decât cele reale ale contemplării lui artistice, „lumina din tablou care cade asupra lucrurilor înfăţişate şi le face să apară nuanţele nu este aceeaşi cu lumina care cade în spaţiul înconjurător pe tablou, de la fereastră sau din tavan. (...) Lumina înăuntrul tabloului îşi are propria ei sursă (...); lumină care luminează tabloul" [15, p. 112].

Un rol similar de derealizare, de acţiune împotriva „iluziei neartistice" îl joacă „efectul scenei" în teatru (stingerea luminii în sală şi iluminarea scenei). În basm – fazele de la începutul şi de la sfârşitul poveştii: „A fost odată ca niciodată, peste nouă mări şi nouă ţări... (dislocarea temporală şi spaţială) şi „M-am suit pe o surcică şi v-am spus o minciunică" (evidenţierea caracterului fictiv al poveştii şi reîntoarcerea la viaţa reală). Aici se manifestă deja o deosebire esenţială dintre basm ca specie a creaţiei artistice orale şi mit ca formă a ideologiei religioase care revendică credinţa în realitatea plăsmuirilor fanteziei creatoare [19]. Originile artei sunt strâns legate de religii, dar în evoluţia lor istorică ele au devenit forme de sine stătătoare ale fanteziei creatoare când, relevă N. Hartmann, au purces la derealizarea produselor acesteia. De altfel, această deosebire dintre artă şi religie fusese observată încă de L. Feuerbach.

Pentru a înţelege just modul cum N. Hartmann concepe eterogenitatea, dar şi unitatea planului din faţă, material, şi planului din spate, imaterial şi ireal, trebuie să mai ţinem seama şi de faptul că el delimitează noţiunile de „materie" şi „material artistic". În capitolul *Formă şi conţinut. Materie şi material artistic* din *Introducere* el precizează modul său de a concepe aceste patru noţiuni. El critică estetica formalistă care reduce obiectul estetic la „forma frumoasă", care este „o precizare aproape tautologică" atâta timp cât „nu arătăm în ce ar consta particularitatea frumosului în forma frumoasă" [15. p. 16]. De vreme ce însuşi conceptul formei „implică în sine sensul unei opoziţii faţă de ceva ce ţine de ordinul conţinutului, care este modelat abia prin mijlocirea formei" [Ibid.], se impune concluzia că ceea ce ţine de conţinutul formei frumoase nu poate fi exclus din frumos. Prin urmare, „forma frumoasă" are sens ca formă a unui conţinut frumos, sau ca formă concretă, sensibilă de apariţie a obiectului estetic în opera artistică. În această problemă a unităţii estetico-artistice dintre conţinut şi formă, concepţia lui N. Hartmann se apropia de ceea a lui Hegel, dar el se detaşează de idealismul ei platonian, care atribuia o prioritate existenţială ideii în raport cu forma plăsmuirii ei artistice. De aceea N. Hartmann este nemulţumit şi de „neprecizia conceptului de conţinut" [Ibid.] El încearcă să concretizeze conceptele generale „conţinut" şi „formă" prin cele de „materie" şi „material artistic".

Scanned with OKEN Scanner

În sensul filosofic larg, pe care i l-a dat încă Aristotel, „materie este tot... ce e capabil să primească o formă" [15, p. 16], în „înţeles estetic" ea desemnează „domeniul elementelor sensibile pe care se mişcă plăsmuirea artistică. În sensul acesta, piatra sau bronzul este materia sculpturii, culoarea - materia picturii, sunetul - materia muzicii" [15, p. 17]. Se înţelege că în operele de artă noi nu avem de a face cu o materie oarecare, ci cu o materie căruia artistul i-a dat o anumită formă, concretă şi unică, adică cu forme modelate artistic într-o anumită materie. Însă şi în operele de artă acţionează „legea universal – categorială a materiei" care „spune că în genere (...) materia contribuie la determinarea formei întrucât nu fiece formă este cu putinţă în fiece materie ..." De exemplu „sculptura nu poate modela în marmoră, tot ce reprezintă fără greutate poezia în materia cuvântului". De aceea „întreaga împărţire a artelor frumoase este luată în primul rând de la deosebirea materiei lor" [15, p. 17].

Însă dacă de materie depinde o anumită „îngrădire a temelor pasibile de reprezentare în fiecare artă", ceea ce ţine de „conţinut" într-o operă de artă „nu se rezolvă într-un atare concept al materiei". Aici „trebuie să mai existe încă o altă opoziţie faţă de formă. Această nouă opoziţie iese limpede la lumină pretutindeni unde este vorba în artă de reprezentare, aşadar acolo unde „modelarea constă în a face sensibil-intuitiv ceva care are, sau cel puţin ar putea să aibă, şi dincoace de artă o subzistenţă în lume. Poezia de pildă înfăţişează conflicte, pasiuni, destine omeneşti, sculptura forme corporale, pictura aproape tot ce putem vedea. Aceste domenii de conţinut nu sunt în sine artistice, abia modelarea de către arte le dă caracterul acesta. Ele oferă însă „teme" pentru atare modelare, „subiectul" – în acest sens „materia" care este transpusă de creator în prezenţă sensibil – intuitivă. Materia în sensul acesta (de „material tematic" – n. n.) nu o găsim în toate artele; nu o găsim de pildă în muzică (cel puţin în muzica pură), nici în arhitectură, nici în ornamentică" [15, p. 17-18]. În artele de reprezentare „categoria formei apare într-un dublu raport de opoziţie: odată faţă de materia „în care" ele modelează; pe de altă parte, faţă de materialul „pe care" îl modelează" [15, p. 18]. În aceste arte avem deci două feluri de modelare, esenţial distincte" şi totodată inseparabile. De pildă, în opera literară „poetul modelează pe de o parte caractere şi destine de viaţă, pe de altă parte modelează sunetul cuvintelor în care el le exprimă, prima modelare nu poate fi identică celei din urmă. În opera creată, însă, (...) ambele sunt nu numai imposibil de separat, ci sunt şi date ca o modelare unică ce se exercită pe două laturi" [Ibid.]. De aceea categoria însăşi a formei nu este în acest caz suficientă şi în locul ei, conchide N. Hartmann, „ar trebui să treacă anumite categorii ale structurii obiectului, care să facă posibilă surprinderea împletirii a două raporturi manifest eterogene, ca şi convergenţa lor în unitatea unei diversităţi intuitive", căci s-ar putea ca tocmai în acest raport dublu să devină sesizabil secretul frumosului prezentat în opera de artă ca un raport dintre straturile obiectului estetic din cele două planuri ale lui.

Prin urmare, nu trebuie să înţelegem „materialitatea" materialului tematic modelat artistic în sensul atribuit materiei în care acesta este modelat. Materialul

Scanned with OKEN Scanner

artistic, care modelează nu materia operei de artă, ci „anumite domenii de conţinut" pasibile de reprezentare într-o materie respectivă, poate aparţine atât planului material din faţă (de exemplu, formele corporale în sculptură, pictură, spectacol, film, unde ele ni se înfăţişează ca material sensibile), dar şi planului imaterial din spate (caracterele, stările sufleteşti şi spirituale etc.). În opera literară materialul artistic se găseşte numai în straturile planului din spate, fapt ce se explică prin caracterul specific al materiei ei – cuvântul.

N. Hartmann a distins şi definit în structura operei literare şapte straturi.

Cuvântul sau limba este primul ei strat şi singurul strat al planului material din faţă. Primele două straturi din modelul lui Ingarden aici reprezintă un singur strat. S-ar putea obiecta că strict vorbind cuvântul aparţine acestui plan material doar prin latura lui sonoră şi grafică, conţinutul lui semantic (pe care R. Ingarden l-a definit ca un al doilea strat al limbii) nu mai este propriu-zis de natură materială, ci mentală. Însă N. Hartmann consideră aceste două laturi ale cuvântului atât de solidare încât preferă să analizeze relaţiile dintre ele în cadrul unui singur strat, subestimând autonomia artistic-funcţională relativă a sonorităţii cuvântului artistic, pe care R. Ingardien o demonstrase, credem, destul de convingător. De altfel, şi Hans-Georg Gadamer în eseul *Filosofia şi literatura*, în polemică cu Ingarden, va susţine că şi în poezia lirică cuvântul trebuie tratat ca un singur strat: „primul strat corespunde sensului cuvântului şi funcţionează în virtutea coerenţei interioare a limbii..." [10, p. 138], pentru că „imaginea ajunge la o împlinire desăvârşită numai mulţumită sensului" [10, p. 141]. De aceea el le reproşează structuraliştilor din şcoala lui Roman Jakobson faptul că ei „dezvăluie insuficient conţinutul semantic al melodiei versului concentrându-se unilateral asupra structurii lui sonore" [10, p. 137]. Însă R. Ingarden nu se făcea vinovat de o asemenea separare a figurilor de sunet de unităţile semantice ale limbajului poetic, ci dimpotrivă releva strânsa interdependenţă dintre stratul sonor şi cel semantic. De asemenea, R. Wellek şi A. Warren, care delimitau în limba operei literare aceleaşi două straturi ca şi Ingarden relevau şi ei că poezia este intim legată de sunetele şi sensurile unei limbi [3, p. 232] şi respingeau ca fiind falsă "ideea că sunetul se cuvine analizat fără a se ţine seama de înţeles", deoarece "Sunetul în sine nu are nici un efect estetic. Nici un vers nu este "muzical", dacă nu-i înţelegem... sensul său, cel puţin tonul emoţional" [3, p. 211], de aceea sunetul şi metrul nu trebuie să fie izolate de sens şi se cuvine studiate ca elemente ale ansamblului operei literare" [3, p. 229]. A distinge aceste două straturi ale limbajului artistic nu înseamnă a le separa, ci a examina mai atent raportul lor funcţional, ca şi în cazul altor straturi[#]. De altfel, şi N. Hartmann vorbeşte pe alocuri de două substraturi – sonor şi semantic – ale stratului limbii.

[#] Structuraliştii contemporani (R. Jakobson, C. Segre, M. Corti, I. Kristeva, Tz. Todorov, Ph. Sollers, C. Parfene ş.a.) vor continua tradiţia lui R. Ingarden, delimitând trei, patru şi mai multe straturi în limba operei literare.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, în locul unui singur strat al obiectelor reprezentate, N. Hartmann a stabilit o ierarhie de relaţii existenţiale şi funcţionale dintre patru straturi, pe care le-a numit straturi intermediare. Acestea sunt caracteristice anume pentru opera literară ca artă a cuvântului şi ele au menirea de a compensa insuficienţa materialităţii primului ei plan. Poezia se aseamănă cu artele plastice prin aceea că „este şi ea o artă a reprezentării (darstellend), tratează subiecte şi începe cu imitaţia realului. Dar plastică (bildend) în sensul propriu ea nu este, întrucât ea nu imprimă direct temele într-o materie, în care ele să poată apărea în chip sensibil, ci ia calea ocolită a cuvântului şi se adresează prin mijlocirea acestuia fanteziei celui care citeşte sau ascultă" [15, p. 115]. Dacă artele plastice se adresează direct simţurilor şi pătura de existenţă a planului din faţă, prin care apare planul din spate, este reală, perceptibilă, în opera literară „nu se întâmplă aşa (...). Este adevărat, nu lipseşte nici aici o pătură reală, dar aceasta nu ajunge. În chip real şi sensibil este dat numai cuvântul, respectiv numai scrisul; şi de fapt apariţia de aici şi porneşte. Totuşi personajele, caracterele, faptele şi destinele nu apar direct din cuvânt, ci mijlocit încă o dată, prin altceva, - (...) printr-o pătură intermediară" [15, p. 118].

Această pătură intermediară, specifică pentru opera literară, are un caracter şi statut funcţional contradictoriu, bilateral. „Ea aparţine apariţiei deoarece perceptibilitatea ei nu este reală (ca în artele plastice, în spectacol sau film (- n. n.). De fapt, ea este evocată abia prin mijlocirea păturii reale a cuvântului, dar nu este creată de aceasta singură, ci produsă autonom-reproductiv de fantezie. Şi în măsura aceasta ea aparţine planului din spate, al apariţiei. Potrivit funcţiei sale însă, ea ţine de planul din faţă; (...) ea este încă legată de cuvânt şi legătura aceasta strânsă e dată prin strânsa coordonare între sunetul cuvântului şi sensul lui (...). În timp ce cuvântul vorbeşte nemijlocit despre varietatea obiectivă a acestei pături obiective, se petrece minunea că în fantezie se naşte o întreagă lume de lucruri, de persoane şi întâmplări care posedă caracterul concret al perceptibilului, fără a fi totuşi percepute. Această varietate intuitivă obiectivă este domeniul perceptibilităţii apariţiei" [15, p. 120].

Pentru arta cuvântului pătura intermediară este esenţială, deoarece anume de soluţionarea problemelor de creaţie legate de apariţia acesteia depinde într-o măsură decisivă valoarea estetică şi artistică a operei literare în întregul ei. Întrucât cuvântul comportă riscul conceptualizării, abstractizării, acolo unde această pătură dispare „poezia se transformă în prezentarea prozaică şi vorbirea devine conceptuală, seacă, abstractă" [Ibid.], iar ideile capătă o expresie mai curând publicistică decât artistică. Iată de ce N. Hartmann în modelul său structural acordă o deosebită atenţie analizei păturii intermediare, delimitând aici cele mai multe straturi: patru (2-5) din şapte.

Primul strat al planului din spate sau **stratul al doilea** al structurii integrale a operei literare, care apare direct din stratul cuvântului, ca unitate indisolubilă dintre latura lui materială, sonoră sau grafică, şi latura lui imaterială, reprezentarea intuitivă, concretă, este acela care corespunde în pictură şi în sculptură „vizibilităţii sensibile", cu specificarea că în opera literară putem vorbi doar de o „viziune de ordinul al

Scanned with OKEN Scanner

doilea", ci nu de o percepţie senzitivă propriu-zisă (prin văz, auz şi alte simţuri). Referitor la personaj, aici e vorba de apariţia a tot ce este „exterior perceptibil în om": mişcarea corporală, mimica, vorbirea (directă sau indirectă, dialogul), de asemenea în mediul lui ambiant. Întrucât imaginea omului ocupă un loc central în opera literară, N. Hartman îl numeşte **„stratul mişcării, mimicii şi vorbirii"**.

Următorul strat intermediar, cel de **al treilea strat**, este „acela al faptelor, al conduitei exterioare, al reacţiunilor şi acţiunilor (...). Indirect i se pot adăuga de asemenea intenţiile, conflictele şi soluţiile, tot astfel situaţiile – în măsura în care ele (...) îmbrăţişează totodată tensiunea intenţiilor care se ciocnesc, deocamdată însă cu excluderea motivelor şi simţămintelor" [15, p. 198]. În alt loc N. Hartmann îl numeşte pe scurt **stratul „situaţiei şi acţiunii"** [15, p. 214].

Prin acest strat, în care este reprezentată acţiunea omului în situaţii anumite de viaţă, îşi face o apariţie concretă cel de **al patrulea strat: stratul modelării sufleteşti şi al caracterului**. Căci „abia plecând de la modul de a acţiona putem arunca o privire dincolo, asupra specificului moral şi a caracterului omului (...). Abia stratul acesta ne deschide etosul omului, meritul şi vina, capacitatea de decizie şi conştiinţa răspunderii. De aceea abia aici ni se dezvăluie adâncimea conflictelor, care totdeauna ţine de conflictul presimţit al valorilor; tot astfel, latura morală a situaţiei..." [15, p. 198].

Un nou strat al obiectului estetic în opera literară, cel de-al cincilea, care apare prin stratul caracterului, „nu mai priveşte interioritatea, ci mai mult ansamblul vieţii sale" [Ibid.]. Acest ansamblu „îl putem numi soartă", însă nu în sensul de „ceva desemnat de o providenţă mai înaltă", ci în sensul că „ea este pregătită de omul însuşi" [15, p. 199], se datoreşte caracterului său, personalităţii sale. Acest **strat al destinului uman şi al modului în care el este suportat** „nu poate fi dat în mod direct. Poetul nu-l face să apară decât în anumite fragmente, în scene sau în episoade; el îl arată pe baza legăturii lui interne (a ansamblului vieţii – n. n.), care are drept presupoziţie conflictele şi acţiunile caracteristice, precum şi împletirea de răspundere şi de vină" [15, p. 198].

Apariţia ultimului strat intermediar este „mai ales în poezia epică şi dramatică, momentul central de la care îşi dobândeşte lumina tot restul, implicit personajele. Este ceea ce în viaţă noi nu vedem de cele mai multe ori apărând, întrucât suntem prea mult înlănţuiţi în amănunte. Este treaba poeziei să spargă această îngustime a privirii şi să apară această totalitate. Dar ea nu face aceasta vorbind despre ea, [această totalitate – n.n.] ci face să vorbească pentru sine consecinţele necruţătoare ale deciziilor şi ale faptelor. În ele apare apoi, concret, plastic, intuitiv, destinul omului" [15, p. 199]. Prin urmare, se poate spune că prin apariţia acestui strat scriitorul ridică la un nivel superior de generalizare plastică, într-o sinteză artistică a destinului uman, tot ce ne-a spus şi arătat despre om nu numai la stratul caracterului şi etosului, ci şi la straturile anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar părea că nu se poate găsi nimic „dincolo de caracter, vină, destin care să poată apărea" [15, p. 200] în opera literară. Însă esteticianul german continuă „despicarea" planului din spate al operei literare, degajând încă două straturi interioare ale ideilor, care sunt de asemenea specifice anume pentru arta cuvântului. Aceste ultime două straturi, cele mai adânci, se găsesc la „limitele exprimabilului" în limbaj artistic. De aceea anume în apariţia lor se manifestă cel mai pregnant specificul, dar şi riscurile artei cuvântului, deoarece anume aici frontiera dintre cuvântul-concept şi cuvântul-imagine intuitivă se încalcă cel mai adesea. Numai marii scriitorii, dar şi ei nu întotdeauna, reuşesc să reziste ispitei de a-şi exprima ideile în mod direct, în cuvinte-concepe, şi să le dea viaţă în „limba imaginilor". Aici necesitatea „ocolului", a expresiei sugestiv-figurative, se impune în modul cel mai imperios. În celelalte arte, nonverbale, pericolul căderii în expresia abstractă, declarativă a ideilor nici nu există, fiindcă acolo ele nici nu pot fi exprimate în mod direct, ci doar sugerate prin „exterioritatea vizibilă". De exemplu, Rodin în sculptura *Gânditorul* ne prezintă omul adâncit în cugetare, dar el, ca orice sculptor sau pictor, nu ne poate prezenta gândirea ca un flux de gânduri, ci doar ne sugerează un proces de gândire intensă prin încordarea întregului corp. Or, scriitorul poate şi trebuie să ne prezinte, prin monologul interior, de exemplu, însuşi conţinutul gândirii personajului. Încă Aristotel releva cugetarea ca pe o componentă principală a tragediei.

N. Hartmann atribuie şi el o mare importanţă ideilor în opera literară. El vorbeşte în repetate rânduri în *Estetica* sa despre „înalta misiune de purtător de idei, de vizionar" al scriitorului. De ce esteticianul german delimitează două straturi ale ideilor, prin ce ele se deosebesc? În primul rând, se deosebesc prin fondul lor, prin nivelul de generalizare artistică a destinului uman, ceea ce impune necesitatea de a concepe apariţia lor ca două etape succesive.

În cel de **al şaselea strat – stratul Ideii individuale** – omul ni se prezintă din punctul de vedere al măsurii în care el reuşeşte sau nu să se împlinească ca fiinţă individuală, unică. Nici izbânda, nici eşecul în afirmarea de sine nu sunt totale. „Fiecare om realizează în viaţă numai în parte ceea ce stă în esenţa lui" [15, 20]. Însă şi în cazul unui ratat total „ceva din esenţa lui ideală „rămâne şi se poate vedea într-însul prin multe desfigurări suferite" [Ibid.]. Când autorul reuşeşte să facă să transpară prin toate desfigurările suferite de personaj esenţa lui ideală şi prin această apariţie să ne facă să înţelegem „distanţa enormă la care poate rămâne omul real faţă de bogăţia esenţei lui originare" sau ideale, [Ibid.], noi pătrundem până la Ideea individuală a personajului. Prin intuirea acesteia în caracterul şi destinul uman poetul se aseamănă celui ce iubeşte personal un individ real fiindcă vede, ca şi acesta, omul în lumina Ideii personalităţii sale unice. Însă de îndrăgostitul real poetul se deosebeşte prin aceea că el nu este limitat, în capacitatea sa de pătrundere la ideea individuală, la o singură persoană şi că el poate arăta şi celorlalţi aceea ce a intuit în idealitatea individului. Ba „chiar modul de intuire este la poet deosebit". Acest mod este „o formă a intuiţiei valorii. Şi anume drept adevărata intuiţie a valorii etice" [Ibid.].

Scanned with OKEN Scanner

Anticipând o posibilă obiecţie din partea partizanilor „artei pure", N. Hartmann relevă: „Aceasta nu înseamnă un amestec al eticii cu estetica. Valorile morale sunt în orice caz presupoziţia înţelegerii acelor raporturi, situaţii şi conflicte omeneşti, care alcătuiesc materialul poeziei (în al treilea şi al patrulea din straturile intermediare). Nu este de înţeles de ce valorile personalităţii individuale ar trebui să facă o excepţie de la aceasta. Dimpotrivă, întrucât ele sunt deosebit de concrete şi de variate, ele se numără printre cele mai importante în materialul obiectului artistic. Să ne mai gândim că: nici pe departe nu ajung conceptele până la ele, ...". La ele poate ajunge numai artistul înzestrat „cu sentimentul viu al valorii. (...) Aici este nevoie de viziune acută, plastică. Tocmai pe aceasta o aduce cu el ochiul poetului" [15, p. 201]. Drept exemple clasice de personaje ce întruchipează artistic şi veridic Ideea lor individuală, în care esenţa ideală străbate ca în viaţă prin realitate, N. Hartmann aduce pe Hamlet al lui Shakespeare şi pe Alexei Karamazov al lui Dostoievski.

Însă „jocul cu Ideea personalităţii, avertizează el, este un joc primejdios. El poate deveni construcţie şi atunci opera (...) lasă impresia lipsei de adevăr artistic, nu convinge." Şi atunci avem o „personalitate construită" care exprimă „idealul individului descoperit în fantezia necreatoare – şi anume nu potrivit unei idei veritabile, intuite direct, a personalităţii, ci potrivit unor idealuri generale. De aici se naşte un tip care ne lasă o impresie destul de palidă (...) Numai un artist genial stăpâneşte sarcini de asemenea înălţime" [15, p. 201].

Şi mai primejdios este jocul cu **Ideea generală** care apare în cel de **al şaptelea strat**. „E vorba aici de un strat nou al obiectului, care apare întotdeauna acolo unde obiectul priveşte lucruri omeneşti – nu numai personajele înseşi" [15, p. 201]. Însă şi personajul în acest strat, care e cel „mai depărtat de concret şi intuitiv", învederează un alt aspect al fiinţei umane, ceea ce ne impune o altă atitudine faţă de el, o altă viziune şi înţelegere a lui. „Nu rareori vedem chiar în viaţă, în destinul unui individ singular, în lupta lui sau în vina lui, o imagine a vieţii noastre proprii...", ceea ce ne conduce la o anumită generalizare: „şi altora li se întâmplă la fel" [15, p. 201].

Poetul nu se opreşte la asemenea generalităţi de la sine înţelese, ci face să apară „altele mai ascunse, care nu se relevă atât de lesne fiecăruia. Acestea sunt lucruri în care omul nu învaţă niciodată destul. Ele nici nu-l impresionează când cineva cu experienţă i le spune. Dar ele pun stăpânirea pe el când el le surprinde intuitiv, în imaginea unei vieţi de om" [15, p. 202]. Dacă ideile generale lipsesc în opera literară, „efectul poeziei devine plat; îi lipseşte aceea ce priveşte pe fiecare şi ce este important pentru fiecare" [Ibid.]. De aceea în operele marilor scriitori ele joacă rolul cel mai mare ce ni-l putem închipui. Ele fac propriu-zis parte din „materialul poetic" şi „deseori temele speciale, concrete, sunt alese în vederea lor" [Ibid.]. La absolut toate domeniile vieţii se întind astfel de idei generale: la viaţa morală, religioasă, socială, politică etc. „Nici o artă nu exprimă atâtea idei ca poezia. Şi toate ideile pe care le exprimă omul de gândire, sau chiar filosoful, dispar în faţa celor dintâi" [15, p. 203]. De ce ideile se învechesc în filosofie, ştiinţă şi în alte sfere ale

Scanned with OKEN Scanner

gândirii umane, iar în capodoperele literare ele îşi supravieţuiesc epocile istorice şi îşi păstrează caracterul lor de originalitate şi revelaţie a marilor adevăruri despre viaţa omului, cu toate că „poetul nu este de cele mai multe ori un gânditor; el nu este deloc cel care înţelege cel mai adânc şi adecvat ideile?" [Ibid.].

N. Hartmann explică acest fenomen prin faptul că „darul de a pătrunde cu privirea până la ceea ce este cu adevărat semnificativ şi de a-l spune în limbajul vieţii – adică al faptelor şi al suferinţelor, al urii şi al iubirii – este şi rămâne un dar rar" [15, p. 204]. Nici pe departe nu fiecare scriitor posedă acest dar rar. Dacă scriitorul mediocru, care „nu posedă ochiul care să vadă în adâncul vieţii sufleteşti" [Ibid.] expune ideile generale în mod direct, şi „impresia lor este nepoetică, şi asta înseamnă că ele rămân fără nici un efect chiar dacă sunt adânci" [15, p. 202], scriitorul genial nu le enunţă, ci „le face să apară în destine şi în conduita personajelor sale (în credinţele, îndoielile, rătăcirile şi regăsirile lor)", în legătură cu „anumite momente caracteristice ale vieţii individuale, ale sentimentelor personale, ale pasiunilor, deciziilor etc." [Ibid.].

Cu alte cuvinte, vivacitatea perenă a ideilor generale în opera literară este determinată de faptul că ele nu se desprind de viaţa concretă a omului, cum se întâmplă în filosofie şi alte forme ale gândirii conceptuale, unde ele capătă o existenţă de sine stătătoare, ci sunt integrate în trăirea de către individ a condiţiei sale umane generale, adică poetul nu exprimă, nici nu gândeşte ideea generală ca atare, ci face să apară „viaţa în Idee" cu sensurile ei general umane cele mai profunde şi totodată concrete, intuitiv perceptibile.

Prin urmare, dacă prin Ideea individuală scriitorul ne insuflă o idee şi compasiune faţă de destinul unui individ particular, în care ni se revelează o esenţă ideală a acestuia, mai mult sau mai puţin împlinită, în stratul Ideii generale personajul (vorba putând fi de acelaşi personaj) ni se prezintă ca întruchipare a condiţiei umane generale, a universal umanului. În acest ultim strat interior noi trecem de la cunoaşterea omului ca personalitate individuală la cunoaşterea de sine, prin identificare cu personajul, ca fiinţă universal umană, ridicându-ne la generalizările artistice cele mai ample cu putinţă[#].

[#] Citit prin prisma teoriei dialogistice a lui Bahtin, modul lui N. Hartmann de a defini straturile ideilor în roman suferă de o insuficienţă esenţială în conceperea "imaginii artistice a ideii" (Bahtin): în romanul dialogic ideea individuală a eroului şi ideea generală a autorului nu constituie două straturi, unul inferior şi altul superior. Ideea eroului nu este inclusă în ideea autorului, precum particularul în general, ci ambele se întâlnesc şi se confruntă dialogic pe acelaşi plan, la acelaşi nivel, ca expresii a două poziţii axiologice diferite, de sine stătătoare, determinate de două cronotopuri diferite. Această bipolaritate ireductibilă a conţinutului de idei se manifestă în toate straturile romanului mai ales în structura caracterului literar, inclusiv în stratul cuvântului, care nu este nici el atât de omogen, ci este marcat de numeroase graniţe dintre zonele (sferele) cuvântului eroului şi ale cuvântului autorului. Dar aceste contribuţii ale lui Bahtin la studierea poeticii specifice a romanului ca nou gen literar au devenit cunoscute şi valorificate în occident mai târziu, îndeosebi de bahtinologii americani începând cu anii 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Acestea sunt cele şapte (de fapt opt, dacă cele două substraturi le considerăm două straturi ca în modelul Ingarden) straturi pe care N. Hartmann le-a delimitat în structura ideală a operei literare: un strat al cuvântului în planul material din faţă, cu două substraturi, sonor sau grafic şi cel semantic, care la R. Ingarden sunt prezentate drept două straturi diferite (eterogene), şi şase straturi în planul imaterial din spate: patru straturi intermediare şi două straturi interioare ale ideilor. „Atât de bogat, relevă el, singur obiectul poetic ar putea fi", această bogăţie de straturi „nu atinge nici una din artele celelalte", date fiind „limitările pe care li le impune materia". Astfel că „materia cea mai puţin concretă, a poeziei, lasă deschise în cele din urmă posibilităţile cele mai mari" [15, p. 206]. Însă şi în arta cuvântului atât de bogat obiectul estetic poate fi numai în „creaţia poetică de mare anvergură: în epopee, în roman, în dramă. Şi chiar acolo nu sunt totdeauna desfăşurate toate straturile în aceeaşi măsură". Cu atât mai puţin în genurile şi speciile literare de mai mică anvergură. De exemplu, „lirica nu desfăşoară o acţiune, conflicte etc., – aceasta nu ţine de genul ei. Ea sare nemijlocit de la sfera exteriorului (de pildă, a cadrului împrejmuitor etc.) la stratul sentimentelor, al dispoziţiilor; dincolo de ele, ea poate lăsa să se întrevadă ceva din soarta omului – poate chiar ceva general uman -, dar aceasta nu cu necesitate" [15, p. 204]. Succesul creaţiei poetice în lirică depinde într-o măsură mai mare de „modelarea verbală exterioară, unică în felul ei", de o „anumită condensare – atât a celor ce se pot spune direct, cât şi a ceea ce nu se poate spune şi care apare" [Ibid.]. Poezia lirică este înainte de toate a artă a expresiei artistice concise ceea ce nu o face deloc „arta cea mai uşoară".

În subcapitolul de generalizare „Privire de ansamblu asupra straturilor" N. Hartmann face o precizare metodologică privind aplicarea modelului său structural la analiza operelor literare concrete: „Nu trebuie să ajungem la pedanterie în expunerea acestor straturi <...> Nu trebuie să căutăm în fiece creaţie poetică <...> să le distingem limpede pe toate", pentru că "ele constituie doar un principiu, valabil numai în genere, nu o cămaşă de forţă a poeziei..." [15, p. 205]. Scopul principal este nu despicarea planului din spate într-un număr cât mai mare de straturi, căci "totdeauna pot fi descoperite straturi în plus", ci dezvăluirea interdependenţei funcţionale dintre straturile care formează structura operei ca un tot întreg.

N. Hartmann distinge în această interdependenţă două moduri diferite: dependenţă a structurii şi dependenţă a apariţiei, moduri care sunt procese contrare în succesiunea straturilor. "Ambele străbat întreaga succesiune de straturi, dar în ordine inversă: prima dinăuntru în afară, a doua din afară înăuntru. Şi tocmai de aceea ele sunt laturile inverse ale unuia şi aceluiaşi proces". Cu alte cuvinte, din punctual de vedere al primei dependenţe, formarea unui strat exterior depinde de stratul interior pe care trebuie să-l aducă la apariţie. Din punctual de vedere al celei de-a doua, apariţia stratului interior depinde de formarea stratului exterior care constituie o temelie de existenţă pentru primul. Se mai poate spune că prima este o dependenţă de ordin intenţional, teleologic, cea de a doua, de ordin existenţial, deoarece stratul interior

Scanned with OKEN Scanner

există ca fenomen artistic pe atât pe cât este adus la apariţie de stratul exterior. De aceea atât procesul de creare a operei artistice cât şi receptarea ei sunt mişcări pe două sensuri: de la stratul exterior, cel mai aproape de planul material din faţă, spre stratul interior şi invers. Mişcându-ne în primul sens, urmărim procesul de apariţie a stratului interior prin stratul exterior coborându-ne tot mai adânc în structura operei. Dar abia cu fiecare apariţie a unui nou strat interior devenim, retrospectiv, conştienţi de statul funcţional al fiecărui strat exterior, de ceea ce a vrut să spună autorul prin modelarea acestuia.

Această distincţie dintre două moduri de interdependenţă dintre straturi („dependenţă a apariţiei" şi „dependenţă a structurii") ne duce cu gândul la deosebirea dintre actul de receptare a operei literare şi actul de analiză a ei. Şi lectura, şi analiza se mişcă, cum s-a spus, în ambele sensuri (prospectiv şi retrospectiv, de la un strat exterior spre altul interior şi invers). Însă analiza urmează lecturii, adică ea începe atunci când actul de revelare a apariţiei tuturor straturilor operei literare, a întregului ansamblu al obiectului ei estetico-artistic s-a încheiat. De aceea analiza structurii literare parcurge traiectul lecturii în sens invers de la straturile interioare deja revelate spre cele exterioare, analiza fiind preocupată să dezvăluie şi să definească anume caracterul teleologic al interdependenţei dintre straturi, adică trecerea conţinutului în formă, deoarece analiza modului „cum" prin stratul exterior apare stratul interior presupune cunoaşterea a lui „ce" care a fost deja exprimat şi sălăşluieşte în forma conţinutistă a lui „cum". De aceea în capitolele următoare analiza structurii romanului făcută de Ibrăileanu şi analiza proprie a microstructurii caracterului literar în roman va urma un traiect invers celui din modelele lui Ingarden, R. Wellek şi A. Warren, N. Hartmann ş.a. – de la „structura de adâncime" la „structura de suprafaţă" (N. Chomsky).

1.5. Romanul – o suprastructură formată din microstructuri stratiforme

După cum ne-au avertizat R. Wellek şi A. Warren, nu trebuie "să reificăm" straturile operei literare [3, p. 204], să ni le reprezentăm asemenea unor straturi geofizice ale unei roci.

Structura operei artistice este mai complexă, dinamică, flexibilă, în ea avem nu numai o succesiune de straturi, ci şi o interpătrundere a lor, raporturile lor funcţionale sunt mai variate. Deşi în unele interpretări concrete N. Hartmann lasă să se înţeleagă că un strat interior apare nu numai pe baza stratului exterior, nemijlocit anterior, ci şi a altor straturi exterioare, totuşi în modelul său teoretic el se limitează la examinarea interdependenţei dintre două straturi învecinate, limitrofe. Or, în structura integrală a operei literare putem descoperi microstructuri constituite din interdependenţa a câtorva straturi, între care nu există o consecutivitate strictă în ordinea apariţiei lor în structura ei de ansamblu. În aceste microstructuri au loc mişcări circulare ca în vârtejurile în care apa se mişcă şi în contra sens cu cursul liniar din albia fluviului.

Scanned with OKEN Scanner

De exemplu, caracterul literar, dacă nu-l identificăm cu noţiunea psihologică sau etică de caracter, nu apare artistic într-un singur strat, cel al modelării sufleteşti (aici apare numai conţinutul lui moral şi psihologic) şi numai pe baza stratului acţiunii. Structura lui artistică, după cum se demonstrează în Capitolul III, se constituie dintr-un ansamblu de straturi diferite care capătă o funcţie caracterologică. Ea începe să apară deja în stratul limbii, în zonele "cuvântului eroului" (M. Bahtin) unde limba capătă pe lângă funcţia comunicativă şi o funcţie caracterologică, o „intenţie reflexivă", după definiţia lui Tudor Vianu [21, p. 21]. Atunci apare o axă funcţională verticală ce leagă direct stratul limbii cu stratul modelării sufleteşti. Şi componentele altor straturi pot căpăta un asemenea statut bifuncţional. De exemplu, peisajul; este el oare numai un element al stratului vizibilităţii sensibile, ca imagini ale mediului natural sau social? Dacă peisajul este prezentat prin prisma subiectivă a personajului, el devine o imagine obiectivă a stării lui interioare, sufleteşti şi spirituale, şi atunci el îndeplineşte pe lângă funcţia plasticizantă şi o funcţie de sugestie psihologică, între peisaj şi stratul modelării sufleteşti stabilindu-se o relaţie directă, care nu este neapărat mijlocită de stratul acţiunii.

Stejarul pe care L. Tolstoi ni-l descrie în *Război şi pace* în două rânduri prin prisma subiectivă a lui Andrei Bolkonski, în drum spre conacul Rostovilor, unde se va îndrăgosti de Natașa, şi la întoarcere, aceste două vederi contrastante ale lui fiind un element plastic al peisajului, devin totodată o imagine obiectivă metaforică, antropomorfizată, a schimbării stării de spirit prin care trece eroul: de la starea sceptică, pesimistă la renaşterea dragostei de viaţă, a bucuriei de a trăi. Este un exemplu clasic de trecere a imaginii peisajistice în stratul modelării sufleteşti, în imaginea „dialecticii sufletului". Mărul desfrunzit, cu roada nestrânsă, pe care bătrânul tată din nuvela lui Ion Druţă *Ultima lună de toamnă* îl priveşte, îngândurat, ţintuit locului, printre primii fulgi de zăpadă ca pe o mare minune, devine o expresie simbolică a conştientizării de către personaj a propriului destin de tată de al cărui experienţă de viaţă feciorii lui nu mai au nevoie. În acest exemplu vederea mărului cu roada nestrânsă trece direct în stratul destinului uman şi al modului în care personajul trăieşte acest destin.

De asemenea descrierea exteriorului fizic al personajului sau al ţinutei lui vestimentare poate căpăta o funcţie caracterologică. De exemplu, Balzac într-o nouă ediţie a romanului *Eugénie Grandet* a schimbat culoarea cravatei lui Grandet. Acesta, un zgârcit fără pereche, n-ar fi purtat o cravată albă, s-a gândit autorul şi i-a pus o cravată neagră. Acest detaliu portretistic, care în prima ediţie avea o funcţie pur plasticizantă şi putea fi situat doar în stratul "vizibilităţii sensibile" al portretului fizic, a căpătat acum şi o funcţie caracterologică, care stabileşte o legătură directă a acestui strat cu stratul caracterului uman. Prin urmare, structura ideatico-artistică a caracterului literar apare nu numai în stratul modelării sufleteşti, direct din stratul acţiunii, ci ea atrage în zona sa de gravitaţie şi unele componente ale celorlalte straturi exterioare, precum şi componente ale straturilor interioare ale ideilor, iar de aici

Scanned with OKEN Scanner

curente semantice ne duc la sensurile subtextuale ale unor spuse, unor gesturi etc. Desigur, nu straturile în întregime, ci numai anumite componente ale acestor straturi capătă o funcţie caracterologică şi devin straturi ale microstructurii caracterului literar. De aceea în structura lui se stabilesc relaţii funcţionale specifice dintre anumite componente ale acestor straturi. În roman au fost degajate şi analizate şi alte microstructuri stratiforme (fără a se folosi acest termen)[#].

În încheiere se impun următoarele concluzii cu privire la structura stratiformă a operei literare.

Concepţia operei literare ca structură stratiformă ne dă o reprezentare teoretică mai concretă despre unitatea dialectică dintre conţinut şi formă ca un proces treptat de trecere a conţinutului în formă şi a formei în conţinut, fiecare strat fiind conţinutul unui strat exterior şi totodată forma în care apare un strat interior. Teoreticianul rus V. Kojinov, un adept al concepţiei bahtiniene a formei conţinutiste, vede acest proces în felul următor: "Conţinutul şi forma în opera literară au o construcţie complexă, cu multe trepte. De exemplu, organizarea exterioară, sonoră a limbajului operei (metrul, ritmul, intonaţia, instrumentarea, rimele) este formă în

---

[#] Unii naratologi cercetează de asemenea naraţiunea ca o microstructură stratificată a operei literare. De exemplu, semioticianul italian Cesare Segre în studiul *Structurile narative şi istoria* consideră că „un text narativ poate fi examinat cel puţin în funcţie de patru nivele descriptive: discursul, intriga, fabula şi modelul narativ" [21, p. 195-205]. Filosoful rus Gustav Şpet a exprimat încă în 1922 ideea că o structură poate fi alcătuită din structuri mai mici, dar a expus-o la modul general, fără referire la structura operei literare şi la microstructurile ei: „структура отличается от агрегата, сложная масса которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких угодно составных частей без изменения качественной сущности целого. Структура может быть лишь расчленяема на новые замкнутые в себе структуры, обратное сложение которых восстанавливает нервоначальную структуру.

Духовные и культурные образования имеют существенно структурный характер... Организм и есть система структур: костяк, мышечная система, лимфатическая и. т. п. Каждая структура в системе сохраняет свою конкретность в себе. Каждая часть структуры – конкретна и остается также структурой." [Шпет Г.Г. *Эстетические фрагменты* // Его же *Сочинения*. – Москва: Правда, 1989, с. 382-383]. Păcat că moştenirea filosofică şi estetică a lui G. Şpet, exterminat în 1937 a început să fie revalorificată abia din 1986, iar autorul a citit această lucrare a lui şi mai târziu când făcea redactarea finală a manuscrisului, adică 30 de ani după publicarea studiului său *Structura artistică a caracetrului literar în roman*. Această noţiune de microstructură are o importanţă principială pentru analiza literară: în ce unităţi minimale poate fi descompusă structura operei literare ca să nu se piardă calitatea specifică, estetico-artistică a întregului? Fiecare strat are unitatea sa minimală. Stratul sonor – figura de sunet, ci nu fonemul, nici corpul fonetic al unui cuvânt; stratul semantic – figura semantică ce apare din jocul dintre sensul propriu şi sensul figurat al cuvintelor; stratul lumii – obiectul reprezentat (detaliul peisagistic, detaliul portretistic, detaliul cadrului social, familial etc.) ş.a.m.d. Cuvântul poate fi descompus în mai multe părţi mici (de exemplu G. Şpet l-a discompus în opt straturi, iar discipolul său filosoful şi filologul A. Losev în şi mai multe straturi), dar nu şi cuvântul artistic ale cărui unităţi minimale sunt indecompazabile. Acestea marchează graniţele analizei literare peste care ea nu poate trece pentru că „analiza părţilor componente ale unei opere literare, cum a observat A. Marino, reprezintă doar un mijloc prin care criticul ajunge la scop – totalitatea, viziunea globală a structurii literare" [Marino A. *Introducere în critica literară*. – Bucureşti: Ed-ra Tineretului, 1968, p. 242]. Orice abuz analitic este pândit de „păcate capitale de neiertat" dintre care este şi „distrugerea oricărei impresii unitare", căci „frumosul este reflexul întregii construcţii artistice. El este semnul unităţii, coerenţei şi convergenţei" [Idem Op. cit. p. 24].

Scanned with OKEN Scanner

curente semantice ne duc la sensurile subtextuale ale unor spuse, unor gesturi etc. Desigur, nu straturile în întregime, ci numai anumite componente ale acestor straturi capătă o funcţie caracterologică şi devin straturi ale microstructurii caracterului literar. De aceea în structura lui se stabilesc relaţii funcţionale specifice dintre anumite componente ale acestor straturi. În roman au fost degajate şi analizate şi alte microstructuri stratiforme (fără a se folosi acest termen)[#].

În încheiere se impun următoarele concluzii cu privire la structura stratiformă a operei literare.

Concepţia operei literare ca structură stratiformă ne dă o reprezentare teoretică mai concretă despre unitatea dialectică dintre conţinut şi formă ca un proces treptat de trecere a conţinutului în formă şi a formei în conţinut, fiecare strat fiind conţinutul unui strat exterior şi totodată forma în care apare un strat interior. Teoreticianul rus V. Kojinov, un adept al concepţiei bahtiniene a formei conţinutiste, vede acest proces în felul următor: "Conţinutul şi forma în opera literară au o construcţie complexă, cu multe trepte. De exemplu, organizarea exterioară, sonoră a limbajului operei (metrul, ritmul, intonaţia, instrumentarea, rimele) este formă în

---

[#] Unii naratologi cercetează de asemenea naraţiunea ca o microstructură stratificată a operei literare. De exemplu, semioticianul italian Cesare Segre în studiul *Structurile narative şi istoria* consideră că „un text narativ poate fi examinat cel puţin în funcţie de patru nivele descriptive: discursul, intriga, fabula şi modelul narativ" [21, p. 195-205]. Filosoful rus Gustav Şpet a exprimat încă în 1922 ideea că o structură poate fi alcătuită din structuri mai mici, dar a expus-o la modul general, fără referire la structura operei literare şi la microstructurile ei: „структура отличается от агрегата, сложная масса которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких угодно составных частей без изменения качественной сущности целого. Структура может быть лишь расчленяема на новые замкнутые в себе структуры, обратное сложение которых восстанавливает нервоначальную структуру.

Духовные и культурные образования имеют существенно структурный характер... Организм и есть система структур: костяк, мышечная система, лимфатическая и. т. п. Каждая структура в системе сохраняет свою конкретность в себе. Каждая часть структуры – конкретна и остается также структурой." [Шпет Г.Г. *Эстетические фрагменты* // Его же *Сочинения.* – Москва: Правда, 1989, с. 382-383]. Păcat că moştenirea filosofică şi estetică a lui G. Şpet, exterminat în 1937 a început să fie revalorificată abia din 1986, iar autorul a citit această lucrare a lui şi mai târziu când făcea redactarea finală a manuscrisului, adică 30 de ani după publicarea studiului său *Structura artistică a caracetrului literar în roman.* Această noţiune de microstructură are o importanţă principială pentru analiza literară: în ce unităţi minimale poate fi descompusă structura operei literare ca să nu se piardă calitatea specifică, estetico-artistică a întregului? Fiecare strat are unitatea sa minimală. Stratul sonor – figura de sunet, ci nu fonemul, nici corpul fonetic al unui cuvânt; stratul semantic – figura semantică ce apare din jocul dintre sensul propriu şi sensul figurat al cuvintelor; stratul lumii – obiectul reprezentat (detaliul peisagistic, detaliul portretistic, detaliul cadrului social, familial etc.) ş.a.m.d. Cuvântul poate fi descompus în mai multe părţi mici (de exemplu G. Şpet l-a discompus în opt straturi, iar discipolul său filosoful şi filologul A. Losev în şi mai multe straturi), dar nu şi cuvântul artistic ale cărui unităţi minimale sunt indecompazabile. Acestea marchează graniţele analizei literare peste care ea nu poate trece pentru că „analiza părţilor componente ale unei opere literare, cum a observat A. Marino, reprezintă doar un mijloc prin care criticul ajunge la scop – totalitatea, viziunea globală a structurii literare" [Marino A. *Introducere în critica literară.* – Bucureşti: Ed-ra Tineretului, 1968, p. 242]. Orice abuz analitic este pândit de „păcate capitale de neiertat" dintre care este şi „distrugerea oricărei impresii unitare", căci „frumosul este reflexul întregii construcţii artistice. El este semnul unităţii, coerenţei şi convergenţei" [Idem Op. cit. p. 24].

Scanned with OKEN Scanner

raport cu sensul artistic interior, cu fondul semantic al acestui limbaj. La rândul lui, acest fond constituie în dezvoltarea lui subiectul operei, iar subiectul – forma ce întruchipează caracterele şi împrejurările, care în cele din urmă devin forma de manifestare a ideii artistice, a sensului profund şi integral al operei. Aşadar, fiecare treaptă următoare este conţinutul celei precedente. (...)

Prin urmare, forma în esenţa ei este conţinutul cum se manifestă el obiectiv, în exterior pentru percepţia noastră. (...)

Conţinutul ia naştere numai formându-se într-o anumită materie şi structură. (...) Fiecare moment în dezvoltarea conţinutului este în acelaşi timp un moment de constituire a formei lui adecvate. De aceea sunt false afirmaţiile frecvente că într-o operă conţinutul e "bun", iar forma "rea" (sau invers). În asemenea cazuri e vorba de fapt despre conceptul nerealizat al autorului..." [21, p. 362-363].

Practica de a examina în mod separat unele componente ale operei literare doar ca elemente ale formei (limbajul artistic, compoziţia, fabula), iar altele doar ca elemente ale conţinutului (subiectul, caracterele, împrejurările sociale şi istorice, tema şi ideea) s-a dovedit a fi „o delimitare puţin productivă" [21, p. 362], ceea ce i-a condus pe teoreticienii literari la concluzia că „dualitatea conţinut/formă trebuie eliminată, respectând structura unitară a operei literare", care este „o structură ierarhică" (T. Vianu) formată din mai multe straturi (niveluri) [22, p. 62, 226].

Astfel, în modelul structurii stratiforme a operei literare conţinutul şi forma devin noţiuni cu adevărat dialectice, corelative şi funcţionale, evitându-se "substanţializarea şi opoziţia lor dihotomică" [23] (fixarea lor rigidă în anumite componente structurale).

În aplicarea modelelor de structură stratiformă a operei literare analiza trebuie „să ştie de unde porneşte şi unde vrea să ajungă", dacă vrea să înlăture, cum s-a exprimat figurat A. Marino, orice eventuală confuzie cu „produsul bastard al aşa-zisei „analize de text". Ea trebuie să ştie că opera literară are şi părţi inanalizabile pentru ea", căci obiectul ei este „originalitatea şi valoarea estetică, iar pivotul ei nu poate fi decât individualitatea textului" [Idem. Op cit., p. 240]. De aceea analiza trebuie îmbinată cu sinteza. Delimitarea în structura ei verticală, de adâncime, a unui număr de straturi nu trebuie să fie un scop în sine, scopul final al acestei analize fiind definirea operei literare ca un tot întreg constituit dintr-un "ansamblu calitativ de straturi" (R. Ingarden), eterogene şi totodată interdependente. Receptarea şi analiza operei literare trebuie să se mişte într-un "cerc hermeneutic" (Gadamer), adică de la parte la întreg şi invers: de la întreg la parte. Analiza fiecărui strat trebuie călăuzită de "anticiparea întregului" (Gadamer), adică a structurii integrale a operei literare. În literatură şi artă "fără un sistem de norme şi fără valori nu poate exista structură" [3, p. 208], de aceea analiza structurală trebuie făcută într-un plan axiologic, evidenţiindu-se în primul rând funcţia estetico-artistică a interdependenţei dintre straturi.

Scanned with OKEN Scanner

În structura stratiformă de ansamblu a romanului avem de a face nu numai cu o interdependenţă funcţională între două straturi limitrofe ce apar unul din altul într-o consecutivitate liniară. Din elementele câtorva straturi se formează anumite microstructuri stratiforme, cum este structura artistică a caracterului literar care nu apare abia la stratul modelării sufleteşti, cum reiese din modelul lui N. Hartmann, ci apariţia lui artistică poate să înceapă să apară începând cu primul strat, cel al limbii, dacă autorul individualizează limbajul personajului şi acesta capătă o funcţie caracterologică, (o „intenţie reflexivă" în definiţia lui T. Vianu [20, p. 21] sau o funcţie autoreferenţială în terminologia structuralişti1or semiotici). Şi celelalte straturi intermediare pot căpăta, după cum vom demonstra în capitolul III, o funcţie caracterologică, devenind componente structurale, sau straturi, ale microstructurii caracterului literar, între ele şi stratul modelării sufleteşti a personajului, adică a caracterului uman, stabilindu-se relaţii funcţionale nemijlocite. O pronunţie caracteristică a unui cuvânt, un detaliu portretistic sau unul peisagistic fac să apară nemijlocit o trăsătură de caracter sau o stare sufletească caracteristică a personajului respectiv. Nu între toate elementele straturilor există o consecutivitate nemijlocită şi rectiliniară, după cum aceasta ni se prezintă în modelele lui Ingarden, Hartmann şi ale altor teoreticieni ai structurii stratiforme. O imagine peisagistică ne poate sugera direct tema şi ideea romanului (de exemplu, descrierea primăverii cu care începe romanul *Învierea* de Tolstoi).

O altă insuficienţă a modelului lui Hartmann, care-i, totuşi, cel mai complex din toate, este definirea straturilor conţinutului de idei al romanului. Lipseşte aici acea deosebire dintre ideea eroului (respectiv cuvântul eroului) şi ideea autorului (respectiv cuvântul autorului), pe care Bahtin a făcut-o în romanul polifonic dostoievskian încă la sfârşitul anilor 1920, elaborând concepte-instrumente ca cronotop, plurilingvisticitate, plurivocitate, cuvânt bivoc, care ne ajută să analizăm conţinutul de idei nu ca pe un discurs monologic, ci ca pe un dialog între idei ce exprimă poziţiile şi atitudinile axiologice ale unor subiecţi diferiţi.

Modelele de structură stratificată a operei literare (inclusiv modelul lui R. Ingarden) ne dau o imagine teoretică aprofundată, dar totuşi unilaterală, a acesteia în dimensiunea ei verticală, într-o secţiune transversală a ei. Despre dimensiunea sau axa ei temporală (or, opera literară aparţine artelor temporale, în primul rând) ele nu ne dau o reprezentare teoretică satisfăcătoare. De exemplu, structura subiectului nu poate fi analizată pe deplin decât pe axa temporală, în corelaţie cu fabula, adică într-o succesiune cauzal-temporală a evenimentelor reprezentate. De asemenea conţinutul noţiunilor de acţiune, conflict, naraţiune, compoziţie, cronotop, precum şi evoluţia diacronică a personajului ş.a. nu pot fi dezvăluite satisfăcător decât ca procese temporale. Structura reală a operei literare concrete este mai complexă şi mai dinamică decât orice model teoretic de analiză a ei. Un model teoretic atotcuprinzător nu există. Trebuie să ştim a utiliza eficient modelul cel mai adecvat obiectivelor analitice şi interpretative propuse, aplicând principiul complementarităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Referinţe bibliografice

1. Hegel, G.W.F. *Ştiinţa logicii.* Trad. de D. Roşca. – Bucureşti: *Ed-ra Academiei R.S.R.*, 1966.
2. Hegel, G.W.F. *Prelegeri de estetică.* Trad. de D. Roşca. – Bucureşti: *Ed-ra Academiei R.S.R.*, 1966.
3. Wellek, R., Warren A., *Teoria literaturii.* – Bucureşti: *EPLU.*, 1967.
4. Bahtin, M.M. *Metoda formală în ştiinţa literaturii.* – Bucureşti: Univers, 1992.
5. Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества.* Москва: *Искусство*, 1979.
6. Lyotard, J.-F. *Fenomenologia.* Trad. de Horia Gănescu. – Bucureşti: *Humanitas*, 1997.
7. *Философский энциклопедический словарь.* Москва: *Советская энциклопедия*, 1983.
8. Ингарден, Р. *Исследования по эстетике.* – Москва: *Изд-во иностранной литературы*, 1962.
9. Lintvelt, Japp. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză.* – Bucureşti: Univers, 1994. Vezi de asemenea studiul introductiv *Între ce şi cum: punctul de vedere în roman* în care Mircea Martin prezintă această problemă într-o viziune proprie.
10. Гадамер, Г.Г. *Актуальность прекрасного.* – Москва: *Искусство*, 1991.
11. Ingarden, R. *Construcţia bidimensională a operei de artă literară. Caracterul schematic al operei literare // Studii de estetică.* – Bucureşti: 19 Univers, 1978. Vezi şi Ingarden R. *Structura fundamentală a operei literare // Poetică şi stilistică. Orientări moderne.* – Bucureşti: Univers, 1978.
12. Pavlicencu, S. *Tentaţia Spaniei.* – Chişinău: *Ştiinţa*, 1999.
13. Plămădeală, I. *Text versus operă // Opera ca text. O introducere în ştiinţa textului.* – Chişinău: *Prut internaţional*, 2002.
14. Gavrilov, A. *Consideraţii preliminare cu privire la noţiunea de structură // Структура артистикэ а карактерулуй ын роман.* – Кишинэу: *Штиинца*, 1976.
15. Boboc, Al. *Nicolai Hartman şi estetica modernă. I „Ontologia critică" şi „realismul" contemporan //* Hartman N. *Estetica.* – Bucureşti: Univers, 1974.
16. *Despre estetica psihologică a Einfühlungului* vezi: Vianu T. *Controversele simpatiei estetice //* Opere, vol. 7. – Bucureşti: Minerva, 1979 şi Vianu T. *Simpatia estetică (I). Simpatia estetică (II) // Opere*, vol. 13 – Bucureşti: Minerva, 1987.
17. Marx, K., Engels Fr. *Scrieri din tinereţe.* – Bucureşti: Ed-ra Politică, 1968.
18. Buber, Martin. *Eu şi Tu.* Traducere din l. germană şi prefaţă de Ştefan Augustin Doinaş. – Bucureşti: Humanitas, 1992.
19. Această substituire a idealului mental realului obiectiv este caracteristică şi miturilor ca forme ale ideologiei utopiste. Vezi: Лифшиц М. *Мифология древняя и*

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II. CONCEPTUL DE ROMAN LA G. IBRĂILEANU. PRIMA ANALIZĂ INTEGRALĂ A STRUCTURII ROMANULUI ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ

În studiile sale despre *Poetica* lui Aristotel şi despre *Laokoon* al lui Lessing R. Ingarden a descoperit, după elaborarea modelului său, că aceşti doi mari gânditori şi esteticieni au anticipat de fapt, fără să ştie, teoria operei literare ca structură stratiformă, deşi încă nu aveau conceptul de structură stratiformă elaborat de Husserl. Componentele structurale ale tragediei antice, la primul, şi ale dramei iluministe, la al doilea, pot fi dispuse, a demonstrat Ingarden, pe axa verticală a unei structuri startiforme.

Studiind şi sistematizând opiniile lui Ibrăileanu despre roman prin grila de noţiuni a teoriei structurii literare stratiforme am descoperit şi la criticul nostru o intuire pătrunzătoare a caracterului de structură stratiformă al poeticii specifice romanului, deşi nici el nu operează cu noţiunile "structură" şi "strat" (nivel).

Pe parcursul aproape a patru decenii, de activitate literară începând cu prefaţa scrisă la traducerea proprie a romanului lui Maupassant *Bel-ami* publicată în 1896, romanul a stat continuu în centrul preocupărilor teoretice, critice şi scriitoriceşti (el şi-a încheiat activitatea cu scrierea romanului *Adela* publicat în 1933). Moştenirea sa cuprinde un număr mare de scrieri consacrate unor romane concrete sau creaţiei unor romancieri din literatura universală (Maupassant, Tolstoi, Turghenev, Proust, Thomas Hardy, A. France, Ladislau Reymont, M. Gorki ş.a.) şi din literatura română (M. Sadoveanu, H. Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu, Sandu-Aldea, A. Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu ş.a.). Dar observaţii pătrunzătoare şi reflecţii generalizatoare asupra romanului găsim în multe alte scrieri ale sale, care nu sunt consacrate direct problematicii romanului. Însă Ibrăileanu nu are o lucrare monografică consacrată special romanului în care să se ocupe sistematic de teoria şi istoria romanului, în care să-şi fi generalizat observaţiile şi ideile sale exprimate în numeroasele sale studii şi articole în legătură cu aspecte concrete ale romanelor discutate[#]. De aceea contribuţia sa, de fondator al teoriei româneşti a romanului, rămăsese mult timp neapreciată la reala ei dimensiune şi insuficient valorificată ca o primă concepţie integrală asupra genului romanesc.

De aceea M. Ungheanu în anii 70 ţinea să sublinieze accentuat în postfaţa la prima antologie a scrierilor lui Ibrăileanu despre roman: "A venit vremea să-i recunoaştem lui Ibrăileanu meritul de a fi fost unul din cei mai constanţi observatori ai dezvoltării romanului", "consecvent susţinător al ideii de roman în literatura română" [1, p. 279-280]. Demonstrând că "frontul problematic al lui Ibrăileanu este foarte larg", autorul antologiei *Spre roman* concluziona: "Perspectiva lui Ibrăileanu este una dintre cele mai largi, iar exigenţele lui dintre cele mai înalte, <...> Fără

[#] Studiul său cel mai amplu despre roman *Creaţie şi analiză* nu este o generalizare cuprinzătoare a ideilor sale cele mai importante despre genul romanesc, după cum se crede.

Scanned with OKEN Scanner

îndoială că ne aflam în faţa celei mai echilibrate şi cuprinzătoare concepţii, privind romanul, din întreaga literatură română" [Ibid., p. 290].

Pe cât de concisă, pe atât de exactă, această caracterizare a concepţiei lui Ibrăileanu asupra romanului: "cea mai echilibrată şi cuprinzătoare". Dacă ultima caracteristică - "cea mai cuprinzătoare" - defineşte larghetea frontului problematic şi a perspectivei, multilateralitatea aspectelor problemei romanului, apoi cea dintâi – cea mai echilibrată – defineşte o calitate intrinsecă, a gândirii critice a lui Ibrăileanu, legată de idealul său de critică literară.

II. 1. *Romanul şi ideea de "critică complectă"*

Prin calitatea de a fi "echilibrată" se pot înţelege însuşiri diferite, dar înţelegerea comună ne îndreaptă în primul rând spre semnificaţia a ceva pus într-o balanţă stabilită definitiv, fixată într-o statornicie nedezminţită. Insă concepţia lui Ibrăileanu este echilibrată nu în acest sens. Referitor la ea se poate vorbi doar de un echilibru dinamic, ea a pendulat intre termenii opuşi ai problemei, între "teze şi antiteze" (cum şi-a întitulat Camil Petrescu volumul de eseuri critice), căutând nu pur şi simplu o cale de mijloc, ci o sinteză superioară care să cuprindă într-o viziune integratoare partea de adevăr pe care o conţine atât teza, cât şi antiteza ei negativă. Reprezintă concepţia lui Ibrăileanu despre roman, despre literatură şi societate în general, o asemenea sinteză definitivă? Gândirea sa socială şi critica literară a evoluat mereu pe parcursul a mai bine de patru decenii de activitate publicistică, dar această evoluţie nu s-a încheiat prin elaborarea unei sinteze definitive, opiniile sale, de multe ori contradictorii, nu s-au cristalizat în structurile unui sistem de o perfectă omogenitate, unitate şi coerenţă teoretico-ideologică, din care toate concluziile principale ar putea fi extrase ca nişte "deducţii finale", făcute cu o "logică de fier" din "bazele ştiinţifice ale socialismului", aşa cum înclina uneori să creadă în anii tinereţii sale socialiste. Dar Ibrăileanu nu a devenit adeptul vreunui sistem doctrinal rigid, (nici doctrina poporanismului nu a devenit pentru el un sistem destul de încăpător) solidificat într-o construcţie intelectuală inflexibilă. Nu "logica de fier", nu puterea coercitivă a judecăţii i se părea lui lucrul cel mai de preţ în gândirea omului, fie acesta Maiorescu, fie Dobrogeanu-Gherea, doi predecesori ce reprezentau pentru el, ca şi pentru mulţi din contemporanii săi, principalele două alternative ale criticii româneşti din secolul 20. Critica acestuia din urmă i se părea preferabilă, până la un punct, nu atât prin logica ei doctrinală, promovată cu temeinicie şi erudiţie, cât prin patosul umanismului ei generos, prin democratismul unei gândiri răsturnătoare de autorităţi monumentale, o gândire fie pe alocuri şi greoaie, puţin elegantă, dar personală, vie, venită direct din suflet şi adresată nu ex-catedra unui auditoriu numeros şi înmărmurit de veneraţie, ci capacităţii de judecată şi de înţelegere a semenului său, o gândire a simplităţii socratice, pătrunsă de sensibilitate faţă de conţinutul umanistic al operei

Scanned with OKEN Scanner

literare, îmbrăţişată cu căldură sufletească, nu atât supusă unei judecăţi critice glaciale, neiertătoare, cât analizată şi meditată ca expresie veridică a experienţei umane, a necesităţilor şi speranţelor vitale ale omului.

Fiind el însuşi un cugetător de o solidă cultură intelectuală, un maestru temut al floretei logice, pe care a ştiut s-o mânuiască cu multă iscusinţă în numeroasele polemici pe care le-a purtat, şi lăsându-ne modele superioare de argumentare logică a convingerilor sale sociale şi literare, G. Ibrăileanu avea conştiinţa că marile adevăruri despre viaţa omului nu pot fi cunoscute şi demonstrate doar cu logica, că ele nu se lasă cuprinse pe de-a-ntregul într-un sistem teoretic sau altul, că "raţiunea pură" nu poate epuiza întregul conţinut al gândirii umane în general, al cugetării artistului în special, la care sensibilitatea estetică, instinctul sau intuiţia artistică, "gândirea în imagini" şi viziunea concretă a lumii, într-un cuvânt, talentul artistic, joacă un rol mult mai important decât convingerile lui teoretice cele mai ştiinţifice. El însuşi un critic înarmat cu cele mai moderne teorii ştiinţifice, mărturisea dificultatea de a da o expresie şi explicaţie satisfăcătoare celor mai "profunde simţiri", generate de operele cele mai talentate, în limbajul critic al definiţiilor individualizatoare. Orice încercare de generalizare critică duce fatal la sărăcirea şi unilateralizarea conţinutului complex al fenomenului literar. Complexitatea aceasta neputând fi cuprinsă de nici o definiţie teoretică, criticul se vede nevoit a privi şi interpreta opera literară din puncte de vedere opuse, a încerca să o exprime prin prisma unor teorii şi ştiinţe despre om ce elucidează aspecte diferite ale sufletului omenesc ce-şi găseşte expresie în opera literară[#]. Prin această conştiinţă a intraductibilităţii limbajului artistic al operei literare într-un limbaj noţional, metaliterar, se explică interesul sporit al criticului faţă de alcătuirea şi coeziunea internă a operei literare, faţă de unicitatea, individualitatea, organicitatea întregului care se manifestă în toate părţile lui componente.

Condiţia ideală a actului critic ar fi de aceea pentru Ibrăileanu o "critică complectă", operă a personalităţii unui "critic complect". Ce înţelegea Ibrăileanu prin ideea sa de "critică complectă"?. Această idee o găsim formulată încă în perioada timpurie a activităţii sale publicistice, când împreună cu C. Stere (C. Şărcăleanu, cum acesta îşi semna atunci articolele sale) şi cu R.R. Ionescu colabora la publicaţia socialistă "Evenimentul literar". Într-o cronică despre şedinţa "Cercului de studii sociale" la care a participat Dobrogeanu-Gherea şi a fost rugat să vorbească despre "chestia mult discutată", adică despre "arta pentru artă" şi "arta tendenţioasă", G. Ibrăileanu expunea, cu o vădită ataşare personală, opinia ideologului socialist despre necesitatea unei sinteze superioare a părţilor bune ale ambelor teorii estetice într-o concepţie ştiinţifică asupra artei. Dacă în acei ani Ibrăileanu vedea, împreună cu Dobrogeanu-Gherea, sub influenţa directă a acestuia, realizarea acestei "sinteze superioare" în "critica ştiinţifică" de sorginte marxistă şi pozitivistă, un hibrid dintre

[#] De notat că şi A. Einstein a formulat necesitatea eclectismului pentru elaborarea unor teorii ştiinţifice mai cuprinzătoare [2, p. 33]. De fapt e vorba de principiul complementarităţii pe care l-a formulat mai târziu M. Ralea, discipolul lui Ibraileanu [3, p. 11-15].

Scanned with OKEN Scanner

scientismul pozitivist şi materialismul istoric [4]. Promotorul principal al ideologiei literare a poporanismului, G. Ibrăileanu va rămâne adeptul "criticii ştiinţifice", dar "pe atât pe cât se poate critica literară se fie ştiinţifică". Cu alte cuvinte, el nu va mai identifica "critica complectă" cu critica ştiinţifică", bazată pe o anumită teorie ştiinţifică. "Critica complectă" trebuie să pună la baza sa diverse teorii ştiinţifice, sociologice, psihologice, estetice, istorico-culturale, etnografice etc., dar actul critic nu se reduce la aplicarea vreunei din aceste teorii ştiinţifice, nici a ansamblului lor, la analiza şi interpretarea operei literare. Toate aceste teorii ştiinţifice nu sunt decât instrumente auxiliare ale criticului, de care acesta trebuie să ştie a face uz în scopul său propriu. Actul critic este un act specific, care presupune gustul, intuiţia artistică, o cultură a discernământului valoric. De aceea G. Ibrăileanu incorporează pas cu pas în "critica complectă" nu numai speciile de "critică ştiinţifică" (sociologică, logică, istorică, biografistă, estetică), ci şi genul de critică situată la polul opus - "critica impresionistă" gen Anatol France sau gen Eugen Lovinescu.

Este oportun aici să menţionăm faptul că şi Eugen Lovinescu a ajuns la un ideal similar de critică integrală, spre care a venit plecând de la acest pol opus - "critica impresionistă", adept şi reprezentant tipic al căreia a fost la începutul carierei sale.

Dacă în primele sale publicaţii tânărul critic îşi propunea declarat să analizeze prin prisma unor teorii contemporane din sociologie şi psihologie un material literar reprezentativ pentru aceste idei oferit de anumite opere literare (vezi, de exemplu, analiza romanelor *Intim* de Traian Demetrescu şi *Dan* de Alexandru Vlăhuţă din ciclul de articole publicate sub genericul *Psihologia de clasă* în *Evenimentul literar* [5], în care făcea abstracţie, din principiu, de specificul de operă artistică, în publicaţiile sale ulterioare se poate observa o creştere progresivă a interesului faţă de definiţia critică a formei specific literare în care şi-a găsit reflectare în roman problemele vieţii sociale şi individuale, interioare a omului, dar fără o scădere a interesului faţă de conţinutul ideologic, social şi moral, care va rămâne la el una din componentele principale ale valorii operei literare în general, a romanului îndeosebi.

Ne-am face o părere eronată dacă am prezenta evoluţia conştiinţei critice a lui Ibrăileanu în sensul că la început el aplica, la valorificarea operei literare, doar criterii sociologice şi psihologice, iar apoi a ajuns la recunoaşterea şi aplicarea şi a criteriului estetic. Demersul critic al lui Ibrăileanu a pornit totdeauna dintr-o lectură artistică sensibilă şi pătrunzătoare, dintr-o intuiţie infailibilă (în orice caz ea la trădat foarte rar, ceea ce s-a întâmplat şi cu alţi critici mari) a autenticităţii sau falsităţii expresiei literare, a "cuvântului care exprima adevărul". În judecăţile sale de valoare el nu a fost niciodată inferior partizanilor declaraţi ai "criticii estetice", dimpotrivă, el a manifestat, de regulă, un gust estetico-literar superior şi mult mai subtil, chiar şi atunci când declara polemic că lasă "critica estetică" în seama unor spirite mai subţiri şi mai specializate în actul de "preparare a esteticului pur" [6, p. 262-264]. Aplicarea criteriului estetic, exclusivă sau în combinare cu alte criterii, nu asigură, cu de la sine

Scanned with OKEN Scanner

putere, o valorificare critică profundă şi plenară a artisticităţii operei literare, cum le-a demonstrat el convingător unor specialişti în "critica estetica" sau în critica stilistică.

Actul criticii nu este un act de cunoaştere ştiinţifică, pur intelectual, el izvorăşte dintr-o profundă trăire estetico-artistică a operei literare din timpul lecturii şi prelungită apoi într-o meditaţie autoreflexivă asupra puternicilor impresii, sentimente şi gânduri generate de mesajul autorului. Cum se ştia încă de la primii esteticieni şi critici ai romantismului, interpretarea critică a textului literar este un act de înţelegere congenială a personalităţii autorului. Fără îndeplinirea acestei condiţii primordiale în însuşi actul de receptare a operei literare nici o teorie ştiinţifică, fie sociologică, fie psihologică, fie istorico-culturală, fie estetică, nu poate asigura succesul actului critic în discernerea valorilor estetico-artistice autentice. Or, G. Ibrăileanu a fost de la bun început un critic înzestrat cu o inegalabila capacitate de trăire estetică, emotivă, a conţinutului operei literare. Spusa despre Dostoievski că a fost un cititor genial i se poate atribui în deplină măsură şi lui Ibrăileanu, căci numai dintr-un cititor congenial se poate naşte atât scriitorul cât şi criticul de mare talent literar.

Pur şi simplu la începutul activităţii sale publicistice, când el se afla în sfera de influenţă a ideii de "critică ştiinţifică", promovată de marxism şi scientismul pozitivist, G. Ibraileanu credea şi el, împreuna cu alţi discipoli ai lui Dobrogeanu-Gherea, că trăirea estetico-artistică a conţinutului operei literare poate fi transpusă adecvat şi exhaustiv în limbajul acelei sau altei teorii ştiinţifice despre viaţă şi activitatea umană, adică analizată şi definită exclusiv cu ajutorul unor concepte ştiinţifice. Însă experienţa proprie de critic literar l-a pus nu o dată în faţa paradoxului: opera literară care te-a impresionat cel mai puternic, te-a răscolit sufleteşte şi ţi-a dat o nouă viziune a lumii şi o înţelegere mai profundă a propriei tale vieţi se lasă cel mai greu cuprinsă în concepte teoretice generale. Valorificarea ei cere şi un limbaj critic mult mai individualizat şi personalizat. Interpretarea critică a operei literare te implică în sfera unor sensuri noi atât de individuale şi unice care scapă unor operaţii pur intelectuale cu noţiunile generale ale termenilor ştiinţifici.

Chiar şi în scrierile sale, în care el încă era un adept al criticii ştiinţifice de provenienţă sociologico-psihologică, se poate observa o mutaţie importantă: continuând şi aprofundând psihologizarea metodei sociologice, începută încă de Gherea, Ibraileanu muta tot mai apăsat accentul de pe psihologia socială de clasă pe psihologia individuala a scriitorului pe care o raportează la psihologia etnică-naţională şi la psihologia umana în general din epoca istorică dată. Respectiv creşte interesul său faţă de rolul emoţiei, sentimentului, intuiţiei în cunoaşterea şi zugrăvirea artistică a vieţii omului ca individualitate umană irepetabilă şi totodată reprezentativă nu numai pentru o categorie socială sau psihologică de oameni, ci şi pentru caracterul naţional al poporului sau pentru caracterul istoric al veacului. De aici ponderea crescândă în critica sa a ideii de personalitate[#] scriitoricească, ca o structură socio-psihologică

[#] Această idee pe care G. Ibrăileanu nu a supus-o unei generalizări şi definiţii teoretice, dar care lucrează foarte productiv în interpretarea sa critică a unor probleme literare concrete, va fi conceptualizată apoi de către discipolul şi succesorul său la *Viaţa românească* - Mihai Ralea, [7, p. 66-112].

Scanned with OKEN Scanner

bipolară care cuprinde într-o unitate contradictorie atât polul individualului unic cât şi polul generalului universal, formând un câmp de trăire intensă şi plenară a realităţii în care se şi formează embrionii valorilor estetico-artistice ale viitoarelor opere.

Şi în definiţia poporanismului Ibrăileanu va muta accentul de pe ideile platformei social-politice şi ideologico-literare pe conţinutul general uman şi moral. Mai târziu el ţine să sublinieze că poporanismul în literatura este mai degrabă un sentiment de justiţie, o atitudine sufletească de iubire şi compătimire pentru viaţa şi soarta grea a ţăranului român decât o doctrină politică sau literară, decât un anume curent literar (romantism, naturalism sau realism), de aceea el lasă deplina libertate de expresie literară a personalităţii scriitorului.

Anume personalitatea artistului este focarul în care complexitatea infinită a vieţii omului se adună intr-o imagine concretă, unică, irepetabila şi totodată de o maximă reprezentativitate, expresivitate şi receptibilitate. Această imagine artistica a vieţii poate fi descompusă la infinit în componentele ei şi în această operaţie analitică a conţinutului de viaţă îi stau la dispoziţia criticului diverse teorii ştiinţifice, cu aparatul lor noţional-analitic. Dar ceea ce nu-i poate da criticului nici o ştiinţă, inclusiv estetica, este tocmai intuiţia întregului organic şi unic care constituie o totalitate pe cât de complexă pe atât de armonios unitară. Această reîntregire a complexităţii şi diversităţii infinite, pe care ne-o dezvăluie analiza săvârşită cu instrumentarul conceptual corespunzător, se poate produce numai în focarul personalităţii criticului.

De aceea putem spune că la G. Ibrăileanu ideea de "critică complectă" înseamnă nu numai o folosire complexă a tuturor metodelor critice existente în epoca respectivă, ci ea se corelează cu ideea de personalitate artistică ca manifestare a "omului complet". "Critica complectă" nu este produsul asamblării mecanice a diferitelor specii de critică, ea este înainte de toate opera unui "critic complect", care este şi el, ca şi scriitorul, deşi în alt fel, un om universal prin însuşi modul lui de a fi, de a trăi plenar experienţa de viaţă a omului, transpusă, transfigurată artistic în opera literară.

Complexitate[#], completitudine, totalitate – sunt cuvintele de ordine şi în

---

[#] În *Încheiere. Filosofia într-o nouă epocă* din studiul *Introducere în filosofia contemporană,* Andrei Marga numeşte printre „indicii ale *crizei filosofiei*" cauzată de „tendinţa de specializare înăuntrul filosofiei, care împiedică din interior elaborarea unei imagini cuprinzătoare a lumii socio-cosmice" şi provocările venite de la problema complexităţii: „în ultimii ani a devenit tot mai clar că filosofia se confruntă ea însăşi cu nevoia şi cu dificultăţile stăpânirii complexităţii. Argumentul complexităţii fenomenelor este invocat în zilele noastre în favoarea tezei după care este nevoie acum de o reconstrucţie în adâncime a unor conceptualizări devenite clasice. Ea (teza complexităţii) vine să pună în lumină multitudinea evenimentelor posibile care este mereu deschisă, la toate nivelurile de existenţă".

Conceptualizările ce vor încerca să preia complexitatea sunt abia la începutul istoriei lor. De pe acum se poate spune însă, cu siguranţă, că dinspre complexitatea crescută a vieţii cunoaşterii şi reflexivităţii vin „provocări" pentru accepţiunea moştenită a subiectului, a individului, a sensului şi, desigur, a raţionalităţii" [Marga, A. *Introducere în filosofia contemporană.* – Iaşi: Polirom, 2002, p. 351-352]. După cum vom vedea din cele ce urmează, Ibrăileanu era deja conştient de provocările care vin dinspre complexitatea crescută a vieţii omului, ce-şi găseşte reflectarea artistică cea mai amplă în roman, pentru noţiunile poeticii tradiţionale ca subiect, compoziţie, personaj, stil ş.a., noţiuni ce definesc toate nivelurile de existenţă a rtistică a omului şi lumii lui în structura romanului.

Scanned with OKEN Scanner

reflecţiile lui G. Ibrăileanu despre roman. Acest gen de creaţie şi comunicare literară presupune din partea cititorului şi a criticului literar o receptare şi interpretare corespunzătoare, o constituţie spirituală bine împlinita care face cu putinţă o înţelegere largă şi profundă, înţeleaptă, a vieţii, ceea ce vine de la o anumită vârstă, o dată cu o experienţă de viaţă retrăită şi regândită. Adevăratul Proust începe abia după 40 de ani, relevă Ibrăileanu. El însuşi, ca cititor şi critic, a ajuns sa înţeleagă doar mult mai târziu după prima lectură ce descoperire artistică mare a reprezentat în secolul 18 eroina titulară din romanul Abatelui Prevost *Manon Lescaut*, ne mărturiseşte în alt loc [8, p. 153].

Astfel, problematica genului romanesc pe care a abordat-o s-a interferat în opera sa cu problematica genului de critică pentru care a pledat şi pe care a ilustrat-o strălucitor în cele mai reprezentative scrieri ale sale - "critica complectă"[#].

Numai prin optica acestei critici complexitatea romanului şi-a putut găsi o reflectare teoretică şi istorico-literara adecvată, optică care la următorii critici ai romanului, cu toate aprofundările lor specificatoare cu care a fost esenţial îmbogăţită teoria naţională a romanului, apare oarecum îngustată, unilateralizată.

Una din ideile de bază, directoare ale criticii lui Ibrăileanu, pe care el a promovat-o, mai ales în scrierile sale despre roman, şi care a fost declarat respinsă de unii ca idee romantică învechită (Paul Zarifopol) sau tacit abandonată de alţii, a fost ideea că opera literară, romanul îndeosebi, nu este produs al artei şi tehnicii literare (condiţie foarte importantă dar insuficientă, şi insuficienţa acesteia se resimte mai ales în roman), ci izvorăşte din trăirea vieţii, dintr-un mod aparte, estetico-artistic, de trăire, excepţional de intensă, la o maximă încordare a simţurilor şi cugetărilor, dintr-o angajare totală, spirituală şi morală în problemele de importanţă vitală, decisivă pentru om în epoca respectivă. Este ideea că scriitorul, artistul în general, de aici începe, dintr-un fel de a fi, dintr-o impresionabilitate şi curiozitate involuntară, spontană faţă de manifestările vitale ale fiinţei umane în formele lor vii, individuale, concrete şi foarte expresive, dintr-o atitudine personală, intelectuală şi totodată afectivă, faţă de dilemele dramatice ale existenţei umane. De aici interesul său sporit faţă de psihologia creaţiei artistice, faţa de condiţia subiectivă a genezei operei de artă şi a receptării, interpretării ei. De aici şi atitudinea sa critică sau rezervată faţă de orice teorii obiectiviste şi formaliste ale creaţiei artistice, fie teoria impersonalităţii artistului, propagată la noi de Titu Maiorescu şi de Eugen Lovinescu, fie teoria estetistă a "artei pure" sau a "artei pentru artă", care fiecare în felul ei izolau sau chiar contrapuneau arta şi viaţa, viaţa nu ca un concept teoretic sau ca ideal de viaţă, ci anume ca trăire vie, personală. Dacă citim atent polemicile pe care G. Ibrăileanu le-a purtat cu diverşi susţinători ai teoriei "artei pure", vedem că ceea ce nu accepta şi respingea el era nu atât supralicitarea criteriului estetic, cât mai ales modul în care erau concepute şi promovate categoria esteticului şi idealul estetic al unei "arte pure",

---

[#] Trebuie relevată prioritatea lui Ibrăileanu în afirmarea în critica românească a idealului acestui gen de critică. E. Lovinescu şi G. Călinescu au vorbit după el de necesitatea acestui gen de critică pe care primul o numea „critică integrală", iar cel de-al doilea - „critică totală".

Scanned with OKEN Scanner

conceperea procesului de creare a operei de artă ca un laborator de alchimist în care din materie anestetică se prepară metalele nobile ale esteticului. "Esteticul" puriştilor, fiind un produs teoretic al unei gândiri metafizice şi abstracte, era pentru Ibrăileanu mult prea sărăcit, redus doar la unele din manifestările lui reale, în comparaţie cu complexitatea estetică a trăirii de către om a vieţii sale [6, p. 262-264].

Spre deosebire de concepţia romantica a geniului artistic ca atribut al unei categorii de spirite elevate, al unei elite, unei "nobilimi spirituale", Ibrăileanu vedea în personalitatea artistică o expresie mai concentrată, mai armonios desăvârşită a trăirii estetice a vieţii de către fiecare individ, creaţia artistica fiind o prelungire şi desăvârşire a acestei trăiri estetice care străbate şi înnobilează viaţa de fiecare zi a omului. Geniul artistic nu provine dintr-o constituţie supraomenească, el este o desăvârşire spirituală supremă a omenescului din om, artistul fiind un "om între oameni" (titlul romanului lui Camil Petreseu despre Nicolae Bălcescu ni se pare foarte caracteristic şi pentru concepţia lui Ibrăileanu despre personalitatea umană a artistului).

"Critica estetică" nu va fi respinsă de Ibrăileanu în bloc, dimpotrivă el va recunoaşte acesteia un rol foarte important în cultivarea gustului estetic la cititor, dar va respinge la ea atât unilateralizarea actului de judecată critică, cât şi un anume apriorism şi dogmatism teoretic în tratarea conţinutului estetic al creaţiei artistice şi a exprimării lui artistice în opera literară, insuficienta înţelegere de către adepţii extremişti şi epigoni ai acestei critici a conţinutului viu al experienţei estetice a omului care se dobândeşte în viaţa reală a "omului între oameni" şi care îşi găseşte o expresie artistică superioară în opera literară datorită nu exclusiv talentului literar, măiestriei utilizării tehnicii literare, ci în primul rând genialităţii creative a artistului. Iar aceasta nu se produce în procesul de creare a operei, ci doar se desăvârşeşte prin el, ea fiind o condiţie primordială a succesului procesului de creaţie, condiţie ce se formează în însuşi modul de trăire estetică a vieţii reale. Geniul artistic este însuşi destinul uman al artistului, el nu-i este hărăzit din cer, dar nici nu este produsul învăţăturii şi experimentării la o şcoală literară sau alta. Crearea operei literare presupune adeseori o muncă îndelungată şi chinuitoare, ea nu decurge ca o manifestare spontană a inspiraţiei artistice, ci presupune ca o condiţie indispensabilă însuşirea unei culturi artistice generale şi a unei tehnici literare speciale cerute de genul de creaţie respectiv. Dar nici o studiere a tehnicii literare a marilor măiestri nu va putea da roade decât prin activitatea unui individ înzestrat cu personalitate artistică originală, care a reuşit, numai el ştie cum, dar adesea nici el nu ştie, să răzbată prin formele şi procedeele literare la izvorul viu al trăirii estetice originare a vieţii[#].

[#] M. Bahtin va exprima această idee spunând că fiecare artist original este ca şi cum ar fi primul creator de artă, adică se află mereu la începuturile creaţiei, la graniţa dintre viaţă şi artă, unde are loc trecerea, prin creaţia lui, a vieţii în operă de artă, a conţinutului de viaţă în obiectul estetic al operei, cu fiecare operă originală arta se naşte ca şi cum pentru prima dată, revine la originile fiinţării sale, prin opera de arta viaţa reală capătă o altă formă artistică de fiinţare, devine o altă viaţă, dar rămâne o formă vie de

Scanned with OKEN Scanner

Marii scriitori nu vin din şcoli şi curente literare, ci vin din propria lor viaţă şi creaţia lor este înainte de toate o prelungire şi desăvârşire artistică a trăirii lor estetice. În şcoli ei doar învaţă să-şi transpună în limbajul artistic, în stilul sau genul de creaţie respectiv propria lor experienţă estetică - polenul pe care ei, ca albinele muncitoare, l-au adunat de pe florile vii (fie şi ale "răului" vieţii, fie şi crescute din "mucegaiul" vieţii) care cresc din solul, mai bogat sau mai sărac, al trăirii personale a vieţii umane. Din şcoala aceluiaşi măiestru ies atât mari artişti, cât şi epigoni servili ai lui, mai mult sau mai puţin iscusiţi în imitarea tehnicii sale. Căci adevăratul mare maestru transmite ucenicului său nu tehnica sa, nici stilul său individual, ci îl ajută pe acesta să se descopere pe sine ca purtător al unei experienţe estetice originale, ca autor al unei viziuni artistice a lumii sale, să creeze o formă artistică nouă, vie, individuală, pentru propriul său mesaj. Un exemplu elocvent în acest sens a fost Flaubert pentru Maupassant, la care este greu de descoperit vreo urmă a uceniciei sale literare [9, p. 302-309].

Pentru Ibrăileanu scriitorul, romancierul în special, era înainte de toate un „creator de viaţă", de formă literară expresivă a vieţii trăite de autorul însuşi la modul estetic-artistic. Viaţa în opera literară nu este un obiect zugrăvit de la o parte, fiindcă nu poate exista pentru autor un punct de sprijin undeva în afara vieţii, operele geniului artistic provin din trăirea estetică a vieţii, prin expresia artistică viaţa umană nu se transcende pe ea însăşi, ci, exprimându-ne în limbajul lui Bahtin, se desăvârşeşte (завершается), se întregeşte (оцельняется) în forma estetico-literară a fiinţării. Aceasta este altă formă de fiinţare decât cea reală, biologică sau socială, dar este tot o formă, specifică, imaginară, de fiinţare a vieţii omului în potenţele ei reale. Conţinutul de viaţă al operei literare nu este identic cu cel al vieţii trăite la modul real, (adică nu este reductibil la conţinutul autobiografic al vieţii autorului), dar nu este nici antipodul, antiteza metafizică-raţionalistă a acesteia, cum se prezintă lucrurile în diverse programe literare ale utopismului estetist sau antiestetic, care promovează concepţia "rupturii" totale dintre viaţa reală, implicit experienţa estetică reală a omului, şi opera literară sau textul literar (fie ca produse ale ficţiunii, fie ale tehnologiei "scriiturii" sau ale "autogenerării textului").

În această controversă multiseculară şi chiar milenară (dacă o urmărim de la "platonism" şi "aristotelism") dintre "conţinutism" (de sorginte idealistă) şi "formalism" (de sorginte materialist-mecanicistă şi pozitivistă)[#] , criticul *Vieţii româneşti* a ştiut să adopte o poziţie dintre cele mai echilibrate în critica românească, o poziţie ce în multe privinţe ne-o aminteşte pe cea promovată în anii 20-50 de către Mihail Bahtin care a arătat lacunele metodologice ale ambelor extreme: atât ale

---

fiinţare, prin aceasta opera de arta se deosebeşte de produsele gândirii teoretice abstracte.

[#] Istoria acestei lupte, aşa cum s-a desfăşurat sub forma unor doctrine estetice ce s-au succedat în decursul secolelor polarizându-se fie la o concepţie fie la cealaltă opusă a fost urmărită mai târziu de T. Vianu în *Istoria doctrinelor de estetică* [10, p. 270-278].

Scanned with OKEN Scanner

„ideologismului abstract", care identifica conținutul operei literare cu fondul ei ideologic teoretizat, cât și ale formalismului "esteticii materiale", care se dezicea în general de categoria conținutului și identifica forma operei artistice cu materialul folosit ca mijloc de expresie artistică (cuvântul, sunetul, culoarea etc.). Ibrăileanu de asemenea va combate atât interpretarea abstractă, superficială, tematistă, a conținutului operei literare (vezi, de exemplu, polemica sa cu H. Sanielevici, pe atunci șeful său la "Curentul nou", în problema moralității prozei de debut a lui M. Sadoveanu), cât și interpretările ce proveneau dintr-un "formalism estetic", care confundau valoarea artistică a operei cu măiestria tehnică a autorului, suprasolicitând criteriul noutății limbajului poetic conceput ca o combinare meșteșugită a celor mai noi procedee tehnice.

Desigur, nu putem astăzi subsemna, fără anumite amendamente cerute de evoluția înnoitoare a expresiei artistice, la unele luări de poziție ale sale față de anumite probleme și fenomene literare concrete, care astăzi apar, firește, învechite, tributare unui tradiționalism literar conservator determinat în mare măsură de ideologia poporanismului care, cu toate apropierile de liberalism, a fost totuși insuficient de deschisă față de cerințele acute ale unei sincronizări mai accelerate ale literaturii și culturii românești din perioada interbelică. La începutul anilor 30 el însuși deveni conștient de faptul că programul ideologico-literar promovat de *Viața românească* în primele două decenii era în mare parte epuizat și depășit, că revista avea nevoie de o nouă orientare, de o întinerire și a transmis conducerea revistei colegilor săi mai tineri, M. Ralea și G. Călinescu, mai receptivi față de noile cerințe spirituale și literare ale contemporaneității mult primenite în cel de-al patrulea deceniu al secolului [11, p. 306].

Însă multe din aceste primeniri "înnoitoare" din anii 30 erau pentru Ibraileanu, pe bună dreptate, dubioase sau principial inacceptabile. Un lucru era cert pentru el: criza umanismului democrat-liberal, care a fost puternic zguduit de evenimentele tragice ale primului război mondial, a fost agravat și mai mult de criza economică mondială. Orânduirea burgheză liberală suferea evident de o boală periculoasă, mulți o vedeau cuprinsă deja de convulsiile agoniei. Alternativa comunistă și cea naționalist-fascistă, deși veneau de la doi poli opuși, s-au întâlnit în negarea liberalismului și democrației pluraliste, parlamentare și în ideea instaurării unei "noi ordine" în lume pe calea omogenizării clasiale sau etnorasiale a societății promovată forțat, cu o "mină tare", a limitării și subordonării libertății individuale intereselor superioare ale "statului întregului popor muncitor" (în versiune sovietică) sau "statului întregii națiuni" (în versiune naționalistă), pe calea monolitizării politico-ideologice și morale a culturii, suprimării forțate a oricăror divergențe de interese și opinii, a instaurării unei ortodoxii ideologice, fie religioase, fie laice, care nu admite nici un fel de erezii dezidente. Afirmarea unui cult al puterii industriale și militare, al unei mentalități tehnocrate susținute și de o dezvoltare covârșitoare a științelor fizico-tehnice cu aplicare tehnologică imediată era însoțită de mecanizarea vieții spirituale a

Scanned with OKEN Scanner

omului care se manifesta şi în „literatura nouă", în tehnicizarea artei. Umanismul care susţinea libertatea şi bogăţia spirituală a individualităţii umane ca valori superioare ale culturii şi civilizaţiei moderne era considerat, declarat sau tacit, şi de mulţi intelectuali inadecvat spiritului pragmatic şi tehnocrat al secolului 20. Omul nu mai prezenta o valoare socială prin ceea ce este el în sinea sa, ci doar ca un şurubaş în marele mecanism social, prin locul şi funcţia ce o îndeplinea în acest mecanism. Nici viaţa omului ca individ nu mai conta, ea putea şi trebuia să fie sacrificată fără preget pe "altarul" intereselor superioare ale statului, ale viitorului naţiunii sau întregii umanităţi [12]. Un asemenea eroism al sacrificiului de sine a fost cultivat atât de totalitarismul comunist, cât şi de cel de extrema dreaptă, care se afirmă tot mai categoric în anii 30 şi în România, la afirmarea lui dându-şi concursul şi mulţi intelectuali şi scriitori de frunte [13]. Important şi actual astăzi în moştenirea critică a lui Ibrăileanu este pentru noi anume faptul că el a promovat de la început şi până la capăt principiul vieţii ca valoare fundamentală şi supremă care nu poate fi subordonată nici unei alte valori, nici unei idei teoretice social-politice sau estetico-literare despre viaţa omului care să poată fi substituită trăirii reale, individuale a omului. Acest principiu, corelat cu ideea personalităţii umane a scriitorului care îşi găseşte expresie în individualitatea şi originalitatea stilistică a operei literare, a fost unul fundamental şi în critica sa, în special în conceptul său de roman. Se poate afirma cu toată tăria că în critica românească el a fost şi rămâne cel mai consecvent partizan al „filosofiei vieţii" în literatură şi critica literară. El a pledat continuu pentru autenticitatea expresiei literare a adevărului vieţii ca trăire reală şi a combătut orice tendinţe de substituire a cuvântului care exprimă adevărul vieţii reale prin diferite simulacre ale acesteia – idei şi teorii abstracte despre om şi viaţa lui pe care scriitorul era chemat de susţinătorii acestora să le ilustreze servil uitând de darul lui unic de a ne arăta viaţa în formele ei proprii, în manifestările ei vii, ci nu în imagini teoretice şi ideologice abstracte, creaţii ale raţiunii logice, care extrage din fenomenele vii doar esenţe schematice ce ne îmbogăţesc cunoştinţele despre legile obiective ce acţionează în lume, dar nu pot satisface nevoia noastră de cunoaştere-trăire estetică a formelor individuale şi concrete ale vieţii reale. Scriitorul e dator de a ne „arăta" viaţa, nu numai de a ne „spune" ideile sale despre ea[#]. Aceste idei oricât de juste şi frumoase, lasă la cititor un sentiment de nesatisfacţie, dacă autorul nu este apt de a crea şi a ne înfăţişa realităţile vii ale vieţii. În literatura modernă ponderea şi rolul reflexiei analitice au crescut cu mult, lucru necesar şi salutar pentru Ibrăileanu, care aprecia foarte înalt opera lui Anatol France, un exemplu superior de scriitor intelectual, reflexiv, însă aceasta presupune cu atât o mai mare capacitate de creaţie a vieţii din partea scriitorului. În romanul modern creaţia nu se poate dispensa de analiză, însă, relevă Ibrăileanu, analiza fără creaţie nu ne poate da o operă viabilă. Analiza nu se

[#] Astăzi, se pare, s-a uitat de această delimitare între a „arăta" şi a „spune", pe care Ibrăileanu o făcea în articolele sale, termenii similari englezi *showing* şi *telling* fiind prezentate ca nişte noţiuni de ultimă oră.

Scanned with OKEN Scanner

substituie acesteia. Le fel şi ideile generale valorează pe atât pe cât ne duc gândirea spre viaţa reală, adică sunt „idei trăite" (T. Vianu), ci nu ne-o îndepărtează de ea.

Gândirea critică a lui Ibrăileanu în mare a evoluat în consens cu noua gândire filosofică şi estetică ce se afirma la începutul secolului 20: filosofia vieţii, "ontologia fundamentală" a lui Heidegger, filosofia existenţei, "estetica creaţiei verbale" a lui Bahtin ş.a., pe care le uneşte aceeaşi tendinţă comună de a face mai clară distincţia dintre conţinutul real al vieţii, fiinţei în general (onticul) şi conţinutul imaginii mentale abstracte pe care omul şi-o face în capul său despre lumea sa (ontologicul) pe care este tentat s-o identifice cu viaţa reală însăşi. Or, forma artistică este singura dintre toate celelalte forme ale cunoaşterii umane care poate să ne înfăţişeze viaţa astfel încât ea să poată fi nu numai gândită, ci şi trăită de om cu întreaga-i fiinţă. Viaţa în opera literară are un conţinut mult mai complex şi mai bogat decât îl poate cunoaşte si defini mintea noastră în concepte generale.

II. 2. *"Ce este un roman?"*

Această întrebare Ibrăileanu şi-a pus-o în repetate, rânduri, revenind la ea de fiecare dată sub anumite aspecte concrete cerute de contextul problematic al studiului critic respectiv. El nu şi-a propus să dea o definiţie generală exhaustivă a romanului, inexistentă până astăzi şi de fapt imposibilă, precum nu şi-a propus să facă o teorie generală a romanului. Ceea ce l-a preocupat au fost problemele concrete legate de însuşirea şi afirmarea anevoioasă a acestui gen în literatura română, generalizarea unor reuşite promiţătoare sau explicarea cauzelor eşecurilor în încercările întreprinse de prozatorii şi poeţii noştri în acest gen de creaţie literară. Însă din multitudinea şi diversitatea opiniilor sale exprimate pe parcursul a patru decenii, nu numai în scrierile consacrate special problemei romanului sau analizei unor romane concrete, ci şi în multe din publicaţiile sale care tratează cu totul alte probleme, se încheagă o imagine teoretică şi critică a romanului pe cât de poliaspectuală, pe atât de integrală.

Cum s-a menţionat mai sus, concepţia sa filosofico-literară a creaţiei artistice ca expresie plenară, unică în felul ei, a autenticităţii trăirii de către om a vieţii, a fost dezvoltată mai ales în legătură cu abordarea unor probleme concrete ale romanului. Concepţia sa a suferit modificări considerabile în evoluţia sa zigzagată, dar această evoluţie a fost mereu axată pe conceptul de viaţă - adevărată piatră unghiulară a ideologiei sale sociale şi literare.

Nu am găsit la criticul nostru o definiţie filosofică sau ştiinţifică a acestui concept, nici vreo referire la definiţia biologică a vieţii dată de Ch. Darvin sau de alt reprezentant de seamă al vitalismului modern din biologie, sociologie, sau al filosofiei vieţii (W. Dilthey, F. Nietzsche, H. Bergson ş.a.). Acest concept însă funcţionează activ în demersul său asemeni acelor postulate fundamentale axiomatice indefinibile ce fondează orice teorie care, oricât de ştiinţific elaborată, nu-şi poate demonstra justeţea adevărurilor sale fundamentale de la care pleacă demersul ei decât pe calea dezvoltării fecunde a implicaţiilor asumate în gândirea acestor adevăruri. Or,

Scanned with OKEN Scanner

valorificarea conceptului de viaţă a fost foarte fecundă în gândirea critică a lui Ibrăileanu. Acest fapt, după a noastră cunoştinţă, a rămas neobservat de contemporanii săi, dar şi de posteritate, probabil din cauza elementarităţii acestei noţiuni la criticul *Vieţii româneşti*. Or, elementaritatea principiului călăuzitor este adeseori înşelătoare prin simplitatea lui de noţiune generală "cu de la sine înţeleasă", fiindcă elementaritate înseamnă şi fundamentalitate axiomatică din care pot fi deduse diferite idei dintre cele mai fecunde pentru o orientare sau alta a gândirii şi cunoaşterii. În filosofia şi epistemologia contemporană acest lucru a devenit bine cunoscut, mai ales după A. Einstein, M. Bahtin, M. Heidegger şi alţi mari gânditori ai secolului 20 care prin excavaţiile lor "arheologice" (M. Foucault) în sensurile elementare ale noţiunilor celor mai generale şi cunoscute au descoperit noi mine de aur pentru gândirea contemporană. Marile descoperiri ştiinţifice şi concepţiile epistemologice cele mai originale pornesc de la regândirea şi redescoperirea fundamentalităţii unor sensuri originare de o elementaritate banalizată de un uz automatizat. "Viaţa" este una din aceste noţiuni elementare banalizate. În scrierile lui Ibrăileanu găsim de asemenea, ca la marii săi contemporani, "dezgroparea" sensului fundamental al cuvântului "viaţă".

În primele sale încercări de a răspunde la întrebarea "ce este un roman?" criticul nostru recurge la cunoscuta definiţie figurată a romanului ca "oglindă" a vieţii pe care o găsim, de exemplu, în prefaţa la traducerea proprie a romanului lui Guy de Maupassant *Bel-ami* (editată în 1896 la Craiova sub pseudonimul C. Vrajă). O reia şi o dezvoltă în articolul *Tolstoi...* : „E atât de adevărat că literatura e oglinda vieţii, încât a o spune e o banalitate. Şi, din toate genurile literare, romanul e, prin excelenţă, această oglindă. E chiar datoria şi gloria lui.

Dar cât de rar reflectează exact această oglindă. De foarte multe ori, ea seamănă cu acele oglinjoare concave ori convexe care schimbă atât de mult realitatea, lungind lucrurile, lăţindu-le, deformându-le într-un sens sau altul. Observaţia necomplectă, lipsa de pătrundere psihologică, pasiunile observatorului fac adeseori din oglinda asta un ciob netrebnic.

Şi vorbind de-a dreptul, sunt puţini scriitori în mintea cărora realitatea să se fi reflectat în adevăratele ei proporţii [14, p. 419].

Dacă ne amintim de compararea romanului cu o oglindă mare purtată pe toate drumurile, mari şi mici, pavate şi accidentate în care se oglindesc atât locurile frumoase şi pitoreşti, cât şi gropile cu noroi, pe care Stendhal o făcea în romanul *Roşu şi negru*, vom observa numaidecât că "romanul-oglindă" al lui Ibrăileanu conţine unele însuşiri ce-l deosebesc esenţial de definiţia figurată a marelui romancier francez. "Dar dacă romanul e oglinda vieţii, - scria criticul nostru în prefaţă la *Bel-ami*, - atunci romancierul va trebui să aibă urechi şi ochi pentru viaţa celor două fiinţe: Omul şi Societatea. Va trebui să arate atât ciocnirea şi raporturile puterilor psihice individuale, cât şi ciocnirea raporturilor puterilor sociale. Şi fiindcă atât individul, cât şi societatea au de cadru natura, romancierul va trebui sa priceapă, să

Scanned with OKEN Scanner

vadă şi sa audă şi natura. Sau, mai scurt: romancierul fiind oglinda vieţii, în el trebuie să se oglindească tot: omul, societatea, natura" [9, p. 302].

"Oglinda" lui Ibrăileanu nu este "oglinda-obiect" care este purtată şi în care se oglindeşte tot ce se întâlneşte pe drum. "Oglinda" lui Ibrăileanu "trebuie să aibă ochi şi urechi", spirit de observaţie, "pătrundere psihologică", pricepere şi înţelegere a ceea ce se vede şi se aude. Cu alte cuvinte, genul romanesc nu este un instrument al scriitorului, ci este însuşi modul lui de a vedea, auzi, înţelege, pricepe viaţa, într-un cuvânt modul său propriu de a trăi şi de a da acestei trăiri expresia artistică corespunzătoare experienţei sale estetice, personalităţii sale artistice. "Oglinda" romanului se găseşte nu în mâinile scriitorului, ci în mintea şi sufletul lui, este însăşi personalitatea sa umană clădită în tradiţia unui gen de expresie şi comunicare literală.

După cum vedem, "romanul-oglindă" la Ibrăileanu configurează un cu totul alt concept de gen romanesc decât celebra comparaţie stendhaliană. De ce atunci criticul nostru a recurs în repetate rânduri, nu numai în aceste două articole, la această comparaţie pentru a o supune unei interpretări care, contrar formei aparent silogistice a raţionamentului său ("... dacă romanul e oglinda vieţii, atunci romancierul va trebui să aibă urechi şi ochi..."), nu decurge implicit din comparaţia dată? Ce adevăr important a găsit el în ea? Este clar că nu ideea unei oglindiri mecanice a realităţii obiective a pus marele scriitor în definiţia sa metaforică a romanului, ci a formulat un principiu fundamental al realismului: obiectivitatea şi completitudinea tabloului vieţii în roman. Metafora oglinzii venea să-l îndreptăţească pe romancierul realist în faţa unui public cititor obişnuit cu o zugrăvire poetică, producătoare de emoţii plăcute, a realităţii, care trebuia să fie ori "natura frumoasă" a clasicismului, ori "natura judecăţii şi moralei sănătoase" a iluminismului, ori "natura excepţională" a eului romantic, dar nicidecum o realitate a vieţii prozaice, obişnuite, care putea fi zugrăvită doar în comedii şi satire, în forme exagerat deformate, pentru a produce plăcerea estetică specifică a râsului. În literatura dinainte de secolul 19 romanul a fost un gen prozaic periferic care nu-şi câştigase încă un statut respectabil în ierarhia genurilor literare prestigioase, care erau eminamente poetice, el însuşi se străduia din răsputeri să-şi câştige respectabilitatea literară ca un gen al romanţiosului şi al aventurilor nemaipomenite. Romanticii au cultivat şi ei la cititorii de romane gustul pentru laturile excepţionale, zguduitoare ale vieţii. Astfel că romancierul realist, în perioada de trecere de la romantism la realism, trebuia să se ascundă după "oglindă" de posibilele învinuiri de lipsă de gust estetic, de inspiraţie poetică, de cădere într-un prozaism sadea, propriu numai scriitorilor mediocri. Literatura română de la începutul secolului 20 se afla într-o perioadă de tranziţie similară de la epoca poetică când a predominat poezia (în sensul larg care cuprinde toate genurile – liric, epic şi dramatic) la epoca prozei artistice, a romanului ca gen, prin excelenţă, prozaic. Această tranziţie a fost interpretată de mulţi scriitori, critici, esteticieni (inclusiv Hegel) drept începutul decăderii şi chiar morţii literaturii artistice în general. O reacţie similară, dar şi mai violentă, faţă de reflectarea artistică obiectivă a prozaicului în literatura nuvelistică şi

Scanned with OKEN Scanner

românească au manifestat şi la noi mai mulţi critici literari (e suficient să amintim de blasfemia lui H. Sanielevici contra primelor volume de nuvele ale lui M. Sadoveanu, sau de atacurile lui N. Iorga şi ale altor comentatori semănatorişti împotriva romanului lui Rebreanu *Ion*, publicat, să nu uităm, deja în 1920).

Astfel că metafora oglinzii nu întâmplător era considerată de Ibrăileanu, precum şi de alţi critici ai timpului, ca foarte relevantă pentru definirea unei trăsături esenţiale a romanului şi totodată a rolului pe care el îl avea de jucat în dezvoltarea literaturii române în această perioadă de tranziţie. Necesitatea însuşirii unei viziuni şi prezentări artistice obiective şi cuprinzătoare a vieţii sociale şi individuale a omului era considerată o sarcină pe cât de dificilă pe atât de stringentă pentru scriitorii noştri din această etapă de cotitură nu numai de Ibrăileanu, ci şi de alţi critici de frunte (E. Lovinescu, P. Zarifopol, G. Călinescu, T. Vianu ş.a.).

Obiectivitatea şi complexitatea multilaterală a prezentării artistice în opera literară nu desemnau pentru Ibrăileanu o trăsătură distinctivă, specifică în exclusivitate romanului ca gen de creaţie literară. Obiectivitatea ca lărgire a conştiinţei artistice, ca ieşire a ei din limitele unor reprezentări subiective asumate necritic, ca afirmare a spiritului critic şi reflexiv, a devenit în secolele 19-20 o necesitate pentru întreaga literatură, pentru conştiinţa omului modern în general. Astfel, în articolul despre poetul şi filosoful Sully Prudhomme [15, p. 403] el va arăta cum lirica franceză, trecând prin "şcoala parnasiană", a devenit mai obiectivă şi mai reflexivă fără a pierde din calităţile lirismului. În roman însă obiectivitatea şi complexitatea reflectării vieţii îşi găsesc posibilităţi mai mari de realizare, dar totodată ele se şi înfăţişează scriitorului ca sarcini de creaţii imperative, de neînlocuit prin alte calităţi artistice ale talentului şi stilului său.

În analiza critică făcută romanului *Iubita* de Traian Demetrescu, Ibrăileanu, generalizând observaţiile sale critice care l-au adus la concluzia că *Iubita* nu e nici roman, nici nuvelă, ci e o operă personalistă", vedea una din cauzele principale a lipsei unor romane adevărate în literatura noastră de atunci în "personalismul autorilor noştri, neputinţa de a suge viaţa din afară, de a se pune în locul altuia, împrumutarea propriului suflet la eroii săi..." [16, p. 537].

Prin "personalism" Ibrăileanu denumeşte aici un subiectivism unilateral, egocentric, introvertit în viaţa personală, interioară a autorului care, instalat confortabil în intimitatea sa, nu vede viaţa din jurul său, trăită de semenii săi, decât sub un unghi foarte îngust de atingere a soartei lui personale, care acoperă întreg orizontul viziunii artistice. Cu alte cuvinte, proza noastră, cu unele excepţii, insuficiente pentru a propulsiona simţitor tranziţia necesară, se mai afla în primele două decenii ale secolului 20 încă în zona de gravitaţie a egocentrismului liric (ceea ce Bahtin va numi "monologism") pe care romantismul l-a extins asupra tuturor genurilor literare, inclusiv romanul. La noi literatura postromantică era şi mai departe deplasată spre polul subiectivismului, din cauza faptului că literatura noastră clasică constituia încă un număr foarte restrâns de "mari clasici", printre care doi scriitori

Scanned with OKEN Scanner

geniali, Eminescu şi Caragiale, reprezentau două genuri de creaţie eminamente subiective, poezia lirică şi comedia satirică, şi nu-şi aveau egali în proza românească, obiectivă. Această dezvoltare unilaterală a literaturii noastre, care a atins culmile clasicităţii doar într-un număr restrâns de genuri şi specii literare, se resimţea foarte acut în secolul 20 în maturizarea literară lentă şi tardivă a romanului, fapt ce era perceput de critica timpului ca o "lipsă naţională" [17, p. 64], cum s-a exprimat M. Ralea în articolul *De ce nu avem roman?*

Totuşi pentru Ibrăileanu formarea romanului românesc nu însemna o trecere a literaturii noastre la o creaţie de o obiectivitate pură, absolută. Am spus că nu numai Ibrăileanu punea problema necesităţii însuşirii de către scriitorii noştri a unei viziuni artistice obiective. Şi alţi critici promovau cu insistenţă principiul obiectivităţii. Un merit deosebit l-a avut în acest sens Eugen Lovinescu, fondatorul cercului literar "Sburătorul", care a adunat scriitori ce au contribuit mult la modernizarea literaturii noastre interbelice.

Pentru Lovinescu "sincronizarea" literaturii române cu literaturile europene occidentale însemna înainte de toate afirmarea spiritului de obiectivitate şi de analiză, intelectualizarea opticii scriitoriceşti şi întoarcerea privirii nostalgice de la realităţile rurale, de care nu se putea detaşa literatura "ţărănistă" de orientare "semănătoristă" şi "poporanistă", spre subiecte din viaţa citadină, care îi solicită scriitorului mai multă luciditate, reflexitate, spirit de observaţie obiectivă, realistă. În articolul *Cincuantenarul romanului român,* făcând o retrospectivă totalizatoare asupra drumului parcurs, E. Lovinescu explica deficienţele romanului român de atunci prin faptul că "literatura noastră este încă în faza lirică", de aceea "sub aparenţă epică, romanele româneşti sunt, în realitate, creaţiuni subiective în care scriitorii îşi fixează momentele vieţii şi suferinţei lor. Şi Dan ca şi Neculai Manea nu sunt observaţi, ci rupţi din însuşi sufletul scriitorului; d. Brătescu-Voineşti, de asemenea, se povesteşte în fiecare din nivelele sale. Oricâte merite ar avea, deci, o astfel de literatură lirică şi personală, ea nu e nici în tradiţia, nici în formula adevăratului roman, gen obiectiv izvorât din observaţie; viitorul romanului nostru social nu va putea ieşi decât din brazda *Ciocoilor* lui N. Filimon" [18, p. 196].

La publicaţia lui *Ion* de L. Rebreanu mentorul *Sburătorului* va saluta cu bucurie faptul că "... adevăratul roman, realist prin metodă şi epic prin amploarea planului, se fixează, în sfârşit, în *Ion* al d-lui Rebreanu", că "în încetul progres al literaturii noastre spre creaţia obiectivă" s-a ajuns la "o realizare definitivă" [19, p. 362]. Plecând de asemenea de la convingerea că romanul este o "venerabilă oglindă" al cărei "cristal însă nu s-a conservat sub forma lui intactă, ci în nenumărate cioburi spre a perpetua în mic imaginea oglinzii iniţiale" - epopeea antică ce "s-a pulverizat" astfel încât numai „arareori într-o sforţare uriaşă ţândările oglinzii fermecate" se reuşeşte, în creaţia unui Balzac sau Tolstoi, să fie adunate la un loc "pentru a reflecta în ea un neam în stratificarea lui complexă şi o epocă", E. Lovinescu relevă că "lucrarea d-lui Rebreanu participă şi ea la această sforţare de a lărgi cadrele romanului

Scanned with OKEN Scanner

modern până la epopee" şi că *Ion*, "cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive". Într-un cuvânt, conchidea criticul, prin *Ion* triumfă în sfârşit în literatura română „principiul obiectivităţii absolute" [19, p. 196].

Iar în studiul *Mihail Sadoveanu* E. Lovinescu îi reproşa tânărului scriitor faptul că, deşi „de la povestirile eroice a deviat spre povestiri de observaţie directă", "naturalismul scriitorului nu ţinteşte la impasibilitate teoretică a naturalismului francez", crezul teoretic al acestuia fiind exemplificat prin următoarea mărturisire a lui Flaubert: "Aş fi preferat să fiu jupuiat de viu decât să-mi exploatez sentimentul în stil. Nu vreau să privesc arta ca un rezervoriu al pasiunii. Nu, nu: poezia nu trebuie să fie spuma inimii ... cu cât vei fi mai personal, cu atât vei fi mai slab ...". E. Lovinescu considera o lacună a scrisului lui Sadoveanu faptul că el, "neţintând spre o astfel de impersonalitate, peste cei obidiţi picură o lacrimă de înduioşare", că "simpatia pentru oameni şi suferinţele lor merge uneori până la intervenţia directă şi lirică a scriitorului" [20].

"Principiul obiectivităţii absolute", considerat condiţia principală a "adevăratului roman", presupune, după E. Lovinescu, impasibilitatea autorului faţă de realităţile sociale zugrăvite obiectiv-epic, faţă de suferinţele omeneşti ale eroilor, epurarea din naraţiunea epică a oricăror manifestări lirice de "o atitudine anume", într-un cuvânt, presupune o desăvârşită impersonalitate artistică a autorului în opera sa astfel încât să nu apară nici cea mai mică bănuială că "între artist şi subiect se stabileşte o corespondenţă sufletească" [Ibidem]

Criteriul axiologic al "obiectivităţii absolute" era uneori împins de Lovinescu până într-acolo încât să-i dea temei de a susţine "superioritatea satirei obiective a d-lui Brăiescu asupra satirei lui Caragiale", deoarece "obiectivă, în genere, satira lui Caragiale este totuşi mai puţin epică decât satira d-lui Brăiescu", pentru că în *Momente* "... intervenţia lui Caragiale se manifestă totuşi prin ironie", de parcă ironia nu ar fi tocmai un mijloc de obiectivare estetică a unui conţinut ridicol, social sau moral, în comportamentul personajelor.

Paul Zarifopol, un alt critic care a pledat fervent pentru o artă şi tehnică literară a obiectivităţii, contra inflaţiilor sentimentalismului care „în siropuri de culori felurite se prelinge şi mânjeşte lipicios atâtea încercări, altfel oneste, de creaţie literară" , ajungea să declare „Mi-e dor de cartea fără personalitatea autorului" [21, p. 223].

Spre deosebire de aceşti doi şi alţi critici ai timpului, Ibrăileanu a ocupat o poziţie mai dialectică în tratarea raportului dintre obiectivitate şi subiectivitate în creaţia literară în general, în roman în special. Criticul nu a găsit deodată o expresie teoretică acestei poziţii ale sale, el a oscilat între interpretările extremale, dar intuiţia caracterului complex şi contradictoriu al fenomenului artistic nu i-a permis de la bun început să se mulţumească cu o contrapunere atât de categorică a factorului obiectiv şi a celui subiectiv în procesul de creaţie artistică, astfel încât maturizarea literară a

Scanned with OKEN Scanner

romanului românesc să aducă cu sine triumful "principiului obiectivităţii absolute", destituirea totală a lirismului din proză, eliminarea oricăror manifestări a personalităţii umane şi artistice a autorului în opera sa. Ibrăileanu nu a putut accepta niciodată teoria impersonalităţii creaţiei artistice. Pentru el, adept al "artei tendenţioase", care reclama angajarea ideologică, morală şi spirituală a scriitorului în realităţile sociale zugrăvite, principiul obiectivităţii prezenta o problemă mai complexă şi mai dificil de formulat într-o teză unilaterală şi categorică. El nu putea împărtăşi doctrina teoretică a naturalismului literar, pentru că observaţia ştiinţifică a realităţii obiective nu i se părea aplicabilă întru totul la creaţia artistică. Aici el avea ferma convingere că "autorul nu poate fi absent în opera sa". Autorul este numaidecât prezent nu numai în creaţia lirică, ci şi în cea dramatică, şi în cea epică, şi în roman, inclusiv în romanele naturaliste cele mai obiective, care sunt totuşi doar aparent impersonale. Romanele lui Maupassant, un discipol genial al lui Flaubert, o analiză mai atentă chiar a romanului lui Flaubert *Doamna Bovary*, precum şi poezia filosofică a parnasianului Sully Prudhomme (parnasianismul a promovat în lirică, ca şi naturalismul în roman, concepţia unei creaţii impersonale), dezmint, arată Ibrăileanu în articolele despre creaţia acestor mari scriitori francezi, teoria impersonalităţii pe care ei o susţineau în cugetările lor eseistice sau în mărturisirile crezului lor artistic.

Deci, pentru Ibrăileanu era un adevăr incontestabil că nu poate fi vorba de absenţa autorului în opera sa, ci doar de moduri, forme diferite de autoexprimare directă, lirică sau publicistică, ori de manifestare indirectă, bine ascunsă, a viziunii artistice, a convingerilor filosofice, sociale, morale, a atitudinilor de simpatie şi antipatie, a sentimentelor şi emoţiilor sale. Pe de altă parte, şi problema obiectivităţii artistice stă în faţa scriitorului nu numai în roman sau dramă, ci şi în poezia lirică, fiindcă şi aici, observa Ibrăileanu, emoţia nu-şi poate găsi o expresie directă (şi în acest sens Maiorescu avea perfectă dreptate când susţinea că sentimentele cele mal înalte, mai nobile, inclusiv cele patriotice, oricât de valoroase ca atare, nu fac poezie adevărată), ci doar transpuse în imagini artistice, deci fiind obiectivate într-o expresie artistică, nu într-o oarecare. Astfel că şi poezia lirică cea mai subiectivă este, în măsura în care e realizată ca operă de artă, o expresie artistică obiectivă, este arta "cuvântului care exprimă adevărul", ci nu doar simple idei, gânduri, sentimente ale unui individ oarecare. Acestea numai având un fond general uman îşi pot găsi o expresie artistică obiectivă, ele putând fi asumate şi trăite de alt individ ca fiind şi propriile lui idei, gânduri şi sentimente. În caz contrar, când ele ţin doar de trăirea subiectivă a unui individ care nu e capabil de a ieşi din orizontul îngust şi închis al vieţii lui strict personale, autoexprimarea lui, oricât de sinceră şi onestă, nu va avea o valoare de expresie artistică obiectivă, ci va rămâne o simplă intenţie declarată de comunicare lirică cu semenul.

Desigur, forma lirică de obiectivare artistică nu este suficientă într-un roman. Şi în această ordine de idei Ibrăileanu era, până la un punct, de aceeaşi părere cu E. Lovinescu, P. Zarifopol şi alţi critici care sunau alarma în legătură cu faptul că proza

Scanned with OKEN Scanner

românească era invadată de un poetism romantic, liricizat care degenerează adeseori într-un sentimentalism siropos şi convenţional. Era şi pentru Ibrăileanu evident că epigonismul posteminescian s-a extins şi în proză (de exemplu, în romanul lui Al. Vlahuţă *Dan*).

Însă Ibrăileanu nu era de acord cu teoria că obiectivitatea artistică este acelaşi lucru cu impersonalitatea creaţiei artistice, nici cu opinia că orice manifestare lirică a autorului în roman conduce neapărat la o deficienţă de obiectivitate şi de realism. Genul romanesc şi lirismul nu prezentau pentru el o antiteză ireconciliabilă, un raport de incompatibilitate absolută. Analizând *Însemnările lui Neculai Manea* de M. Sadoveanu din perspectiva evoluţiei prozei acestuia "spre roman" (articolul poartă acest subtitlu), G. Ibrăileanu arată progresele pe care le-a făcut autorul în această scriere pe calea obiectivizării lirismului său de o puternică coloratură romantică. Încă în articolele sale anterioare despre primele 4 volume de nuvele, G. Ibrăileanu a apreciat cu admiraţie în tânărul scriitor un "poet în proză", un cântăreţ liric al naturii ce ne-a dat "descripţii magnifice de natură", un "magician al stilului" care "are un atât de extraordinar talent de a crea poezie" [22, p. 242]. Povestirile şi nuvelele sale cele mai puternice fiind "poeme epice" ori "poeme lirice". "Subiectivismul d-lui Sadoveanu e în adevăr lirism", dar un lirism ce nu se mai confundă totalmente cu subiectivismul romantic", pentru că "scriitorul îşi ilustrează un sentiment prin scene reale din viaţa reală" [22, p. 248], adică nu se retrage, nu se închide în propria subiectivitate, ci reprezintă un suflet omenesc de mare sensibilitate lirică şi poetică, însă fascinat de "scene reale din viaţa reală". Tocmai prin această deschidere spre viaţa din jur, prin „observarea atentă a realităţii obiective pe care o prezintă printr-o descriere lirico-poetică şi totodată realistă se deosebeşte d. Sadoveanu de poeţii lirici care scriu nuvele şi care, neputând ieşi din cercul propriei lor personalităţi, nu pot crea decât un singur personaj, pe ei înşişi <...>. D. Sadoveanu însă a creat în bucăţile sale lirice o mulţime de personaje vii şi nici unul nu e imaginea autorului lor. Se poate spune că el a făcut lirism exprimându-şi sentimentele prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieţii oricât s-ar bate în cap aceste cuvinte ..." [22, p. 248]. Prin urmare, proza sa s-a caracterizat de la bun început prin "echilibrul acesta stabil între lirism şi obiectivism", şi anume acest echilibru, în care lirismul atitudinii autorului faţă de realităţile zugrăvite nu a diminuat şi nu a împiedicat tendinţa tot mai puternică către descrierea obiectivă a vieţii, a determinat evoluţia nuvelisticii sale spre roman. *Însemnările*... nu mai sunt nici o operă lirică, nici un poem epic. Aici "scriitorul s-a supus, cum se zice, obiectului; a observat viaţa de toate zilele şi-a redat-o pentru a o reda. Ci şi aici se poate constata sentimentul şi concepţia scriitorului faţă cu viaţa e altă vorbă: absenţa scriitorului din opera sa e cu neputinţă" [Ibidem].

Şi Ibrăileanu concepea "sincronizarea" literaturii noastre înainte de toate în evoluţia ei spre roman. Dar el vede această evoluţie altfel decât E. Lovinescu şi alţi adepţi ai "obiectivităţii absolute", nu ca o lepădare de puternica ei tradiţie lirică, nu prin reîntoarcerea, peste ceea ce a însemnat romantismul lui Eminescu, "curentul

Scanned with OKEN Scanner

eminescian" pentru dezvoltarea "cugetării şi simţirii profunde" în literatura noastră, la tradiţia obiectivităţii pur epice a *Ciocoilor* lui N. Filimon, fiindcă "nici un scriitor român n-a fost curat obiectiv". Şi acest fapt nu însemna pentru Ibrăileanu constatarea unei deficienţe, unui obstacol în calea romanului românesc. El vedea încă la începutul secolului 20 unele însemne promiţătoare ale afirmării "romanului adevărat" în literatura noastră în proza nuvelistică a lui M. Sadoveanu şi a lui I.Al. Brătescu-Voineşti, care pentru E. Lovinescu erau, cum am văzut, doar nişte "creaţiuni subiective" ce ţineau de "faza lirică". În studiul analitic consacrat volumului de nuvele al acestuia din urmă *În lumea dreptăţii* Ibrăileanu făcea următoarea concluzie: "... d. Brătescu-Voineşti e un datornic care amână prea mult plata datoriei; el e dator literaturii române cu un roman, romanul momentului nostru istoric, căci cântărind bine însuşirile tuturor scriitorilor de azi, nu văd pe altul care ar putea mai bine să ne facă acest dar" [22, p. 297]. Două calităţi principale ale acestui nuvelist i-au dat temei criticului să tragă această concluzie. De la un romancier se cere înainte de toate o largheţe a viziunii artistice care să cuprindă destinele şi dramele personale ale eroilor în mersul mare al societăţii umane în momentele ei de cotitură istorică şi Brătescu-Voineşti „are priceperea vieţii noastre specific româneşti. Ţară de prefaceri, ţară în formaţiune...", priceperea adevărului că "ceea ce se degajează din toate fenomenele noastre sociale este acea distrugere a vechilor clase şi înceată închegare a altora, iar suferinţele rezultate de aici se reduc la acea inadaptabilitate <...> pe care d. Brătescu-Voineşti a priceput-o şi a zugrăvit-o atât de bine" [Ibidem]. În nuvelistica sa acest prozator satisface şi a doua condiţie pentru crearea romanului privitoare la "însuşirile artistice" ale talentului literar, şi anume: "Spiritul de observaţie, puterea de a crea tipuri şi mediul în care ele se mişcă, ştiinţa de a prezenta situaţiile dramatismului său, arta de o compune...". Cât priveşte filonul liric, puternic şi în proza lui Brătescu-Voineşti, el nu este pentru Ibrăileanu în detrimentul serierii unui roman, ci mai curând o chezăşie în plus pentru succesul acestei întreprinderi: "în zugrăvirea tipurilor inadaptabile, apar trei însuşiri importante ale lui Brătescu: simpatie intelectuală, simpatie afectivă şi impresionabilitate faţă cu viaţa. D. Brătescu-Voineşti ne redă aşa de bine pe Rizescu şi pe Pană Trăsnea, nu numai pentru că-i pricepe, ci şi pentru că-i iubeşte, şi nu numai pentru aceasta, dar pentru că-l impresionează adânc existenţa lor" [22, p. 272]. Sau: "Duioşia este una din puterile sufleteşti creatoare ale d-lui Brătescu-Voineşti, căci opera sa, din cauza acestui adaos, este mai interesantă: ea produce un plus de stări sufleteşti, este mai evocatoare de viaţă, pentru că nu trăim numai viaţa personajelor sale. E un curent de viaţă de la autor spre opera sa, care măreşte intensitatea vieţii din operă" [22, p. 283].

Pentru Ibrăileanu, marea problemă pe care romanul o punea în faţa scriitorilor români (in primul rând, în faţa prozatorului, dar şi a dramaturgului) era anume aceea a unei îmbinări cât mai armonioase şi eficiente artistic dintre "impresionabilitatea faţă cu viaţa", (pe care lirismul şi romantismul lui Eminescu au ridicat-o pe culmea cea mai înaltă a trăirii artistice a vieţii şi destinului uman) şi viziunea artistică

Scanned with OKEN Scanner

cuprinzătoare a vieţii omului, zugrăvirea obiectivă concretă a existenţei lui individuale de fiecare zi. Romanul nu era contrapus lirismului, pentru că el trebuia şi de fapt asimila puternica tradiţie a lirismului în literatura noastră.

Nu atât lirismul ca atare trebuia depăşit, ci subiectivismul egocentric, închiderea eului scriitorului în universul său intim, indiferenţa faţă de tot ce se petrece în jur şi nu atinge direct persoana sa proprie, solipsismul şi egoismul moral. Anume prea marea iubire de sine, atenţia exagerată faţă de cele mai mici suferinţe personale, mai mult închipuite şi afişate decât trăite cu adevărat, ce trădează nepăsarea faţă de suferinţele reale ale aproapelui, au fost ţinta criticii lui Ibrăileanu privind modul cum erau prezentaţi eroii principali, cu un fond autobiografic-narcisiac transparent, din *Intim* de Traian Demetrescu şi *Dan* de Al. Vlahuţă, ci nu lirismul însuşi al prezentării acestor eroi. Căci lirismul lui Sadoveanu şi al lui Brătescu-Voineşti în prezentarea dramelor sufleteşti ale lui Neculai Manea şi Ion Radianu, la primul, a lui Rizescu, la al doilea, nu diminuează, ci amplifică, ne face să ne pătrundem mai profund de conţinutul obiectiv, adevărat al tragismului destinului unor naturi superioare măcinate de împrejurările sociale ce defavorizează oamenii cu calităţi sufleteşti superioare, dar lipsite de voinţă şi simţ practic.

În concepţia lui Ibrăileanu, prin urmare, romanul nu apare şi se dezvoltă exclusiv în albia tradiţiei epice, cum susţinea E. Lovinescu şi alţi critici (de fapt spre această părere înclina şi Minai Ralea în articolul sus-pomenit, când vedea una din cauzele "insuficienţei naţionale" a romanului în faptul că "noi nu am avut epopee propriu-zisă", iar "romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decât o anumită transformare a acesteia" [17, p. 66]. Această concepţie avea la acea dată o solidă tradiţie în teoria europeană a romanului, fondată de Hegel în *Prelegerile de estetică*, dar cu toate acestea ea era unilaterală şi de-a dreptul eronată, cum va arăta M. Bahtin în studiul său din anii 30 *Eposul şi romanul*, în care epopeea şi romanul sunt definite ca două genuri diferite de creaţie literară şi chiar opuse, romanul provenind nu din epopee, ci pe calea sintetizării experienţei de zugrăvire a prozei vieţii de fiecare zi a omului acumulată în diverse genuri şi specii literare periferice în epoca clasică. Această contribuţie a lui Bahtin la elucidarea genezei istorice romanului şi la fundamentarea teoriei romanului ca gen prozaic şi-a câştigat mult mai târziu o recunoaştere şi notorietate internaţională[#].

Cu atât mai frapant apare faptul că Ibrăileanu, cu peste 20 de ani înainte de sus-pomenitul studiu al lui Bahtin, a pus la îndoială această concepţie a provenienţei romanului din epopee încă în *Cursul de estetică literară* (citit în aprilie-mai 1909 la Universitatea din Iaşi, cum ne informează Al. Piru în prefaţa sa) unde releva: "Chestia este foarte importantă şi ne sileşte să ne putem întreba: ce este un roman? Este el oare transformarea *Iliadei*, epopeea model, în *Război şi pace* al lui Tolstoi sau în romanele

[#] Bahtinologii americani C.S. Morson şi C. Emerson în cartea *M. Bakhtin. Creation of a Prosaics* afirmă că Bahtin este fondatorul unei noi poetici – „prozaica", adică poetica prozei artistice.

Scanned with OKEN Scanner

lui Balzac? Adică este o specie a genului epic sau poate mai este şi altceva? Am spus chiar mai sus că în roman este lirism, este şi dramatism" [23, p. 87].

Chestia aceasta este importantă pentru criticul nostru nu numai şi nu atât din punctul de vedere al genezei romanului, cât mai ales din cel al implicaţiilor ei pentru istoria vie a literaturii române, pentru înţelegerea critică a perspectivelor şi căilor concrete de evoluţie a ei spre roman. Pentru Ibrăileanu era important să arate că romanul avea în literatura noastră şi trebuie să se dezvolte pe o bază mult mai largă şi literar mai evoluată decât singura "brazdă a *Ciocoilor* lui N. Filimon" (E. Lovinescu), decât "balada sau poezia epică mai mică" (M. Ralea) din creaţia populară şi chiar decât acele încercări şi realizări mai reuşite în genul romanului propriu-zis. De aceea el îşi punea speranţele în acei prozatori care în scrisul lor îmbinau arta naraţiunii şi descrierii epice cu subtilităţile şi profunzimile lirismului şi cu arta dramaticului.

S-a observat că Ibrăileanu a fost mai puţin entuziasmat de apariţia lui "Ion". Nu, el nu a ţinut isonul criticilor şi defăimătorilor acestui roman, apreciindu-l ca un "roman remarcabil", dar nu i-a acordat prea mult loc în cronicile şi articolele sale critice. De ce? Să fi fost la mijloc faptul că autorul lui, care l-a începutul carierei sale literare era foarte apropiat de *Viaţa românească*[#], aderase la altă tabără literară, adversă celei poporaniste? Nu poate fi exclusă cu totul şi această explicaţie: viaţa literară îşi are legile ei care nu întotdeauna coincid cu interesele pur literare. Totuşi, trebuie să căutăm, în cazul lui Ibrăileanu, considerente de ordin pur literar. Probabil, că el nu putea împărtăşi întru totul opinia că *Ion* reprezintă modelul clasic, desăvârşit al romanului românesc[##], pentru că idealul său de roman era altul, mai complex, mai impregnant de subiectivitatea personalităţii artistice a autorului, pe care o voia prezentă stilistic mai pregnant în roman. Se vede că *Ion* satisfăcea mai mult "principiul obiectivităţii absolute" decât conceptul de roman ca gen-sinteză din "critica completă" a lui Ibrăileanu.

Astfel, Ibrăileanu primul dintre criticii şi scriitorii noştri a înţeles şi tratat problema romanului nu numai ca pe o însuşire a unuia din genurile principale ale literaturii moderne, ci înainte de toate ca pe o problemă a întregirii şi maturizării conştiinţei artistice a literaturii noastre în general. Problema pentru Ibrăileanu consta nu în avea, alături de poeme lirice, comedii, drame, povestiri şi nuvele bune, şi nu număr suficient de romane bune, ci în acea schimbare calitativă a întregii literaturi pe care o aduce genul romanesc într-o literatură naţională, când el ocupă în ierarhia genurilor un loc destul de important pentru a exercita o influenţă estetico-artistică transformatoare asupra creaţiei literare anume în direcţia unei cuprinderi mai largi a complexităţii estetice a vieţii. Romanul era pentru el acel "gen hibrid" sau "compozit" în care se efectuează o sinteză estetică a experienţei artistice acumulate în toate genurile literare, acea întregire a conştiinţei artistice a poporului la care participă toată literatura şi care întregire se răsfrânge şi în celelalte genuri de creaţie literară şi artistică. Romanul cere din partea scriitorului o artă complexă a scrisului: şi istorisirea

---

[#] Mărturisiri ale scriitorului şi date biografice interesante în acest sens găsim în studiul academicianului Haralambie Corbu în studiul *O paralelă: Constantin Stere şi Liviu Rebreanu* // Corbu H., *Constantin Stere şi timpul său. Schiţă de portret psihologic.* – Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 280-366.

[##] De notat că şi unii teoreticieni şi istorici ai romanului românesc de astăzi (N. Manolescu, I. Simuţ ş.a.) formulează rezerve similare.

Scanned with OKEN Scanner

epică a unei acţiuni ample şi ramificate, şi confesiunea lirică care ne introduce direct în universul interior al eului eroului, şi modalitatea dramei de a ne prezenta caractere într-o acţiune de confruntare morală, şi descrierea sau analiza faptelor personajelor şi a împrejurărilor concrete în care ele se săvârşesc. Romanul presupune însuşirea şi folosirea creatoare a tuturor mijloacelor de expresie existente în limbajul artistic al literaturii moderne. Totuşi dificultatea principală în însuşirea acestei forme literare stă nu în tehnica literară atât de variată, ci în primul rând în acea viziune şi trăire artistică a vieţii pe care o cere acest gen de creaţie. Căci romanul nu este o simplă însumare a genurilor literare anterioare lui, ci o structură estetico-literară calitativ nouă.

II. 3. *Romanul – oglindă a "vieţii complecte" a "omului complect" (Componentele structurii romanului)*

Pentru Ibrăileanu căutarea răspunsului la întrebarea ce este romanul ca gen literar nu putea să treacă pe lângă întrebarea ce conţinut de viaţă se cuprinde, se reproduce sau se oglindeşte (această din urmă expresie era frecventă în limbajul criticii interbelice) în această „formă compozită" de creaţie literară, fiindcă între "ce" şi "cum" există, conform înţelegerii sale a corelaţiei dintre fondul şi forma operei literare, o interdependenţă dintre cele mai strânse, de simbioză organică. Complexitatea genurială sintetică a formei romanului este o obiectivare, o expresie literar-artistică a complexităţii conţinutului de viaţă pe care literatura în evoluţia ei istorică a ajuns să-l exploreze prin acest "gen hibrid". Dificultatea principală în însuşirea romanului de aici provine: forma romanului nu poate fi însuşită ca formă, deoarece forma sa este atât de liberă, atât de indefinibilă şi necanonizabllă într-un model sau altul, atât de individuală şi variabilă în fiecare roman, încât ea nu se lasă surprinsă fiind privită din afară, ca "formă externă", de exemplu ca stil literar, căci romanul, cum va observa criticul nostru în repetate rânduri, n-are stil în accepţia atribuită altor genuri. Ba chiar şi noţiunile ce definesc "forma internă" (de exemplu "compoziţia" sau "intriga") şi conţinutul operei de alt gen (de exemplu, "tema" sau "subiectul") nu ne sunt de mare folos când ne propunem să distingem un "roman adevărat" de o scriere ce doar în intenţia autorului este roman, cu toate că aceasta poate să pară ireproşabilă şi chiar merituoasă din punctul de vedere al calităţilor ei literare generale. Şi dimpotrivă, celor mai mari romancieri ai lumii (Balzac şi Tolstoi sunt nominalizaţi de Ibrăileanu cel mai des în acest sens, dar se poate aduce şi exemplul lui Dostoievski şi al multor altor autori de "romane adevărate") criticii şi colegii lor de breaslă le-au imputat numeroase deficienţe de stil, compoziţie, de măiestrie literară în general. Însă toate aceste "deficienţe" în majoritatea cazurilor s-au dovedit a fi, arată Ibrăileanu, manifestarea unor calităţi artistice specifice formei proteice a adevăratelor romane, care încalcă mereu orice convenţionalism literar canonizat de practica şi critica literară a timpului. "Deficienţele" marilor romancieri au fost deci rodul aplicării a unor principii şi categorii de poetică făcute pe măsura genurilor poetice, dar neadecvate romanului.

Şi aici se impune din nou o paralelă cu M. Bahtin, care în fundamentarea concepţiei sale despre roman ca gen prozaic şi structură dialogică ce îmbină *sui*

Scanned with OKEN Scanner

generis diverse stiluri literare, pornea de la o constatare similară a imposibilităţii de a defini specificul romanesc al operei literare în categoriile de bază ale poeticii tradiţionale. În studiul său de la mijlocul anilor 30 *Cuvântul în roman*[#] filosoful şi esteticianul rus scria: "Până în secolul XX nu se poate vorbi de o abordare explicită a problemelor privind stilistica romanului, abordare care să pornească de la recunoaşterea specificităţii stilistice a cuvântului romanesc (prozaico-artistic).

Multă vreme romanul a fost numai obiectul unor interpretări ideologice abstracte şi aprecieri publicistice. Problemele concrete de stilistică sau erau în genere trecute cu vederea sau erau tratate în treacăt, fără de nici un principiu clar: cuvântul prozaico-artistic era înţeles ca un cuvânt poetic în sensul îngust al termenului şi i se aplicau în mod necritic categoriile stilisticii tradiţionale (la temelia acesteia fiind pusă ştiinţa despre tropi) <...>.

În anii 20 situaţia se schimbă: cuvântul prozaic din roman începe să-şi cucerească un loc în stilistică. Pe de o parte, apare un şir de analize stilistice concrete ale prozei de gen romanesc; pe de altă parte, se fac unele încercări principiale de a conştientiza şi defini specificul artistic al prozei artistice care o deosebeşte de poezie.

Însă anume aceste analize concréte şi încercări de abordare principială au pus într-o lumină clară adevărul că toate categoriile stilisticii tradiţionale şi însăşi concepţia cuvântului artistic, poetic, ce stătea la temelia lor, nu sunt aplicabile la cuvântul romanesc. Cuvântul romanesc s-a dovedit o piatră de încercare pentru întreaga gândire stilistică, el a dat în vileag îngustimea acestei gândiri, insuficienţa, limitele ei pentru o tratare adecvată a tuturor sferelor vieţii artistice a cuvântului.

Toate încercările de analiză stilistică concretă a prozei de gen romanesc fie că se dedau la descrieri lingvistice ale limbii romancierului, fie că se limitau la extragerea din roman a acelor elemente stilistice care erau (sau doar păreau) subsumabile categoriilor tradiţionale ale stilisticii. Şi într-un caz şi în altul integritatea stilistică a romanului şi a cuvântului în roman le scapă cercetătorilor.

Romanul ca un tot întreg este un fenomen care constă dintr-o multitudine de stiluri, limbaje şi voci. Cercetătorul lui este derutat de acea împletire de unităţi stilistice eterogene care uneori se găsesc în planuri diferite ale limbii şi sunt guvernate de legităţi stilistice diferite" [24, p. 73-75].

Ibrăileanu, deşi nu s-a ocupat asemeni lui M. Bahtin în mod special de cercetarea genezei şi "prozaicii" romanului, a intuit cu multă perspecacitate caracterul nemulţumitor al modului în care era tratat romanul ca gen literar în teoria şi critica europeană şi românească contemporană lui. El a exprimat observaţii foarte pătrunzătoare privind unele aspecte concrete ale specificităţii genului romanesc de creaţie literară, uneori apropiindu-se foarte mult de concepţia dialogică a lui Bahtin.

[#] Acest studiu a fost tradus în româneşte cu titlul *Discursul în roman*. Această traducere a termenului rus folosit de Bahtin „slovo" prin „discurs" nu ni se pare o soluţie fericită, fiindcă Bahtin delimita noţiunile sale preferate "slovo" (cuvânt) "vâskazâvanie" (enunţ) de "discurs" pe care îl considera mai propriu pentru textul ştiinţific sau pentru o construcţie logică a enunţului, iar "cuvântul" era pentru el purtătorul de „voci"; de atitudini axiologice personale ale subiectului enunţului.

Scanned with OKEN Scanner

Ibrăileanu nu numai că a formulat observaţii penetrante privind principalele componente (nivele) ale structurii romanului, - nivelul tematic, prezenţa autorului în roman, corelaţia autor-personaj, structura personajului de roman, compoziţia, limba şi stilul romanului - ci a arătat şi modul organic, specific romanesc, în care aceste straturi sau nivele ale structurii romanului se condiţionează, se interpătrund reciproc formând acel tot întreg, atât de complex şi de indefinibil, care este structura internă a romanului. Din diversitatea scrierilor şi opiniilor sale, deşi nesistematizate într-o lucrare de sinteză, se degajă o primă definiţie structurală integrală a romanului în critica noastră.

II. 3.1. Nivelul tematic-problematic al romanului. Subiectul romanesc

Specificul generic al întregului se află în fiecare celulă a organismului artistic, ca şi al celui biologic sau social. De aceea analiza lui poate începe de oriunde: de la nivelele exterioare ale formei (sau de la „structura de suprafaţă", cum se obişnuieşte a se spune astăzi în spiritul lingvisticii generativ-transformaţionale a lui N. Chomsky) spre nivelele formei interne şi spre mesajul operei sau invers, de la "ce" spre "cum". Bahtin a dezvăluit specificul prozei de gen romanesc şi în modul cum este folosit cuvântul în roman, funcţie care a rămas până la el neobservată de istoricii şi poetologii acestui gen sau identificată de către ei cu funcţia poetică a limbajului, ca o specie defectuoasă, degradată a acesteia. Dar detectarea specificului romanului se produce numai o dată cu intuirea profundă a acelui conţinut de viaţă al căreia formă de trăire artistică este romanul. Nici concepţia lui Bahtin despre roman nu a pornit de la stilistica romanului, ci de la detectarea arhitectonicii lui dialogic-polifonice ca o ţesătură foarte complexă a corelaţiilor dintre "ideea autorului" şi "ideea eroului", dintre două sau mai multe conştiinţe nesubsumabile unei singure conştiinţe atot-cuprinzătoare a unui "Eu" omniscient, demiurgic - autorul, ci aflate mereu în interacţiune la graniţă dintre un "Eu" (nu numai al autorului, ci şi al fiecărui erou) şi "Altul", un "Tu" sau un "El", interacţiune pe care el a descoperit-o şi analizat-o în creaţia lui Dostoievski la sf. anilor 20, iar apoi a urmărit-o în studiile sale de "prozaică"[#] istorică şi de stilistica romanului ca o interacţiune şi interpătrundere dintre "cuvântul autorului" şi "cuvântul eroului", cuvântul romanesc fiind principial, ireductibil "bivoc", dialogic polarizat[##].

Ibrăileanu de asemenea a căutat în primul rând să descopere îndărătul fiecărei forme literare conţinutul de viaţă şi viziunea artistică a romancierului care şi-au găsit în ea expresia artistică corespunzătoare, iar apoi prin analiza atentă, minuţioasă, până

[#] Termenul, cum am spus mai sus, nu e a lui Bahtin, care foloseşte termenul tradiţional poetica romanului în care pune un conţinut principial nou pe care îl exprimă mai adecvat acest termen "prozaica" lansat de bahtinologii americani.

[##] De acest lucru nu ţin seama acei poetologi ai romanului care au preluat de la Bahtin doar acest din urmă plan, stilistic şi verbal-textual, şi pe urmele semioticienei franceze de la *Tel Quel* Julia Kristeva cred că teoria dialogică a lui Bahtin despre roman poate fi transpusă perfect în noţiunile intertextualităţii. Or, însuşi Bahtin a ţinut să releveze deosebirea principială dintre felul său de a concepe opera literară de cel al formalismului şi cel al semioticii [25, p. 372].

Scanned with OKEN Scanner

la detaliile cele mai mărunte, a formei artistice să aprofundeze şi să concretizeze definiţia integrală a conţinutului artistic al operei literare. Această idee că opera artistică izvorăşte din trăirea profundă a unui important conţinut de viaţă, că ea este înainte de toate expresia unui mod de trăire estetică autentică a vieţii el o promova cu o deosebită insistenţă în reflecţiile sale teoretice şi critice asupra romanului. Dificultatea artistică a "romanului adevărat" constă tocmai în faptul că acesta îi cere scriitorului un mod de trăire estetică mult mai complexă decât oricare altă formă literară, romanul este examenul cel mai sever al autenticităţii acestei trăiri, lipsa sau insuficienţa căreia în roman iese mediat la iveală, pentru că nu poate fi acoperită cu diverse stilizări poetice, care introduc în roman o notă de falsitate discordantă, de convenţionalism şi manierism.

Nu există anumite teme, subiecte care, fiind abordate de scriitor, să-i garanteze scrierii sale substanţa necesară conţinutului unui roman. În legătură cu cele mai mari romane, a observat Ibrăileanu, este greu de spus care este tema principală a romanului dat şi criticii poartă controverse prelungi asupra acestei chestiuni. "Şi romanele lui Tolstoi ("prinţul romanelor" - A.G.) sunt atât de lipsite de subiect! Ce subiect e în *Anna Karenin*? - se întreabă criticul nostru în articolul sus-pomenit. – O femeie care-şi lasă bărbatul pentru un amant, cu care este nefericită! Dar e atât de dureros acest roman, atât de "palpitant" prin peripeţiile stărilor sufleteşti! (Analizei acestor "peripeţii" atât de puţin romantice el îi va consacra articolul "Ana Karenin"). În *Război şi pace* e şi mai banal Tolstoi: Eroinele lui sunt nişte fete de duzină, care, la sfârşitul romanului ajung nişte gospodine depoetizate, ce se îndeletnicesc cu doicile, cu spălătoresele, cu dregerea ciorapilor... Dar e aşa de trist acest sfârşit! Cel mai trist sfârşit de roman" [14, p. 419-420]. Secretul romanului nu e în subiect[#], nu e într-o acţiune plină de intrigă şi de o tensiune crescândă ca în dramă sau cu un efect surprinzător, de poantă, ca în nuvelă. Despre *Război şi pace* era încetăţenită opinia că reprezintă o renaştere a epopeii în romanul modern, care cuprinde atât subiectul *Iliadei* (războiul şi eroismul războinicului) cât şi subiectul *Odiseii* (pacea răscolită a vieţii casnice). S-ar părea că şi Ibrăileanu aderă la această opinie unanimă, când scrie: "Dar *Război şi pace* e o epopee. Epopeea poporului rus. Eroul e Rusia, Rusia acasă şi în război cu străinul cotropitor". Dar nimic propriu-zis epopeic nu găseşte, în orice caz, nu relevă Ibrăileanu în acest roman care are la bază un mare eveniment din istoria Rusiei şi a Europei. Nu amploarea epopeică, nemaiîntâlnită în literatură, a scenelor batalice l-a încântat pe criticul nostru, ci anume puterea artistică cu care Tolstoi a ştiut să înlăture orice văl romantic, de istorie legendară, de pe evenimentul istoric şi să reproducă viaţa reală, de fiecare zi a omului de rând, comun, a acelor fete „de duzină", care la 16 ani visează la o dragoste şi viaţă romantică, dar după 30 de ani (vârsta femeii balzaciene!) "toate-şi vor fi întors privirea de la stele, vor fi plecat capul spre pământ, apăsate de greutatea vieţii! Cu cât mai tragic este acest sfârşit

[#] Dealtfel însuşi Tolstoi, fiind întrebat despre subiectul romanului Anna *Karenin*, a spus că pentru a răspunde la această întrebare ar trebui să scrie din nou, cuvânt cu cuvânt, acest roman, dând de înţeles că un roman nu poate fi rezumat la un subiect.

Scanned with OKEN Scanner

obişnuit decât acela, mai excepţional şi mai romantic, al *Annei Karenin*!" [14, p. 422]. Ceea ce îl încântă cel mai mult este că "acest roman e ca o pădure tropicală imensă, care mişună de viaţă..." [14, p. 423].

Apreciind contribuţia imensă a lui Tolstoi la depoetizarea, deromantizarea romanului, Ibrăileanu observa în articolul *Anna Karenin*: Nimic romantic în acest roman! Nici iubirea Annei, nici "realizarea visurilor" lui Levin, nimic! Această situaţie e frecventă în scriitorii ruşi. Ei parcă vreau să ne calmeze avânturile romantice şi să ne strige că "viaţa nu e un roman" şi că... romanele lor sunt realiste" [31, p. 161-162].

Prin roman literatura trece de la epoca sa poetică, multiseculară şi milenară, când în centrul atenţiei s-a aflat excepţionalul, sublimul, eroicul supraomenesc, mitic sau legendar, la epoca prozei artistice, când privirile scriitorilor se îndreaptă de la manifestările extremale, polar opuse (această opoziţie constatantă a fost exploatată la maximum de romantici) spre explorarea artistică a vieţii omului în manifestările ei cele mai obişnuite, banale chiar, dar şi cele mai reale. "Desigur, în lume sunt de multe ori întâmplări şi situaţii excepţionale, dar, tocmai pentru că sunt excepţionale, sunt, aş putea zice, mai puţin reale. Să mă explic. Viaţa, în genere, şi deci a noastră, a tuturora, este foarte banală, deşi este atât de tragică. Şi când găsim în opera unui scriitor viaţa noastră, simţim mai bine opera, o trăim, o suferim" [14, p. 419].

Dar totodată Ibrăileanu ţinea să-şi avertizeze contemporanii asupra uşurinţei înşelătoare a trecerii la zugrăvirea prozaică a vieţii omului. Între viziunea poetică tradiţională şi viziunea prozaico-artistică, romanescă, se cască o largă şi adâncă prăpastie în care se prăbuşesc mulţi prozatori, pentru că "viaţa asta banală e atât de greu de "scris"! Presupune o aşa de mare putere de observaţie! Excepţionalul solicitează atenţia şi celei mai obtuze minţi, pe lângă banal trecem mai toţi fără să-l băgăm în seamă" [Ibidem].

Proza artistică de gen romanesc cere o mare „impresionabilitate artistică" a autorului faţă de viaţa omului în aspectele ei cotidiene, banale. Astfel, intuind darul de romancier al Hortensiei Papadat-Bengescu în volumul de povestiri şi nuvele *Ape adânci*, care a dat la iveală "puternica personalitate a autoarei noastre" fiind "un repertoriu infinit de senzaţii fine, variate şi nuanţate, greu de prins fără o mare putere şi deprindere de introspecţie şi de redat fără o sigură şi necesară invenţie verbală", Ibrăileanu insista îndeosebi asupra faptului că "ecoul său sufletesc este aşa de enorm faţă cu cauza care îl produce, încât d-na Hortensia Papadat-Bengescu scoate bogăţii nebănuite din lucrurile cele mai neânsemnate, din evenimentele cele mai banale, adică din cele mai interesante, din acelea care se pot întâmpla oricui" [14, p. 264] că tânăra prozatoare "nu are senzaţii simple de la lucruri, are serii, are mănunchiuri de senzaţii", "ne dă armonii de senzaţii, care aduc ceva din intimitatea profundă a lucrurilor" [14, p. 264]. Într-un cuvânt, romancierul trebuie să poată să ne dezvăluie însăşi Fiinţa ascunsă a lucrurilor, cum ar fi spus Heidegger care de asemenea avea convingerea că Fiinţa preferă să sălăşluiască în lucrurile şi faptele cele mai banale ale existenţei.

Impresionabilitatea artistică faţă de manifestările obişnuite, banale ale vieţii

Scanned with OKEN Scanner

omului vine numai o dată cu formarea unei viziuni artistice largi şi totodată concrete care şi permite scriitorului să înţeleagă şi să dezvăluie înţelesurile umane profunde ale întâmplărilor celor mai comune şi mai des întâlnite. Romancierul are nevoie de o filosofie a vieţii care provine nu dintr-o teorie careva, ci dintr-o observare şi gândire proprie a realităţilor vii, care îi permite să descopere în faptele individuale, concrete de viaţă sensurile lor general-umane, să pună fiecare destin individual în cadrul mare al vieţii întregii societăţi şi al naturii. Un roman "ne dă o bucată complectă, de sine stătătoare până la un punct, din viaţa generală" [16, p. 536]. Aplicând această definiţie la romanul lui T. Demetrescu, Ibrăileanu se întreabă „Ce este *Iubita*?" Ţinând seama de faptul că autorul ne-a dat pe Corbescu (şi titlul romanului ar trebui să fie *Corbescu*), de la începutul vieţii sale, până ce cade zdrobit de împrejurări" se poate spune că "subiectul e de roman", dar acest subiect e tratat atât de unilateral, cu un fond îngust autobiografic atât de transparent şi de romantizat, de aceea "în realitate, nu ne dă decât o parte a vieţii lui Corbescu ... şi-l pune foarte puţin în atingere cu condiţiile vieţii". Abordând un subiect de roman, autorul, având intenţia de a da o cuprindere largă a unui destin individual în cadrul unor împrejurări sociale nefavorabile, "nu ne dă nici un tip complect, o viaţă complectă, nici o parte complectă din această viaţă ... , această lucrare, conchidea criticul cu toată simpatia pentru convingerile socialiste ale autorului, mai mult declarate oratoric prin gura eroului său la clubul socialist, "nu e nici roman, nici nuvelă", cu toate calităţile ei literare, ei lipsindu-i acea substanţă de viaţă reală atât de necesară romanului.

Romancierul are, nu poate să nu aibă ca orişice om şi cetăţean anumite convingeri şi idei sociale, politice, morale, estetice în legătură cu realităţile zugrăvite, dar lucrul cel mai important este ca acestea să nu fie pur teoretice, ci topite organic într-o viziune artistică mult mai largă care să cuprindă „viaţa complectă" a omului în societate şi natură. "... Romanul fiind oglinda vieţii, - dezvolta el metafora oglinzii, - în el trebuie să se oglindească tot: omul, societatea, natura. Şi dacă cercetăm literaturile, apoi ne încredinţăm că cei mai mari romancieri au văzut în cele mai multe domenii.

Zola, de pildă, e constructor de societăţi, de stări sociale. Bourget, de stări psihice. Loti, de peisaje; Maupassant e de toate. Poate e, ba chiar e mai puţin ciclopic decât Zola, mai puţin discositor decât Bourget, mai puţin pictor decât Loti, dar e de toate, e artistul desăvârşit, e artistul mare..." [9, p. 302]. E vorba nu numai de o caracteristică individualizatoare a genului artistic al acestui scriitor, ci anume de faptul că Maupassant reprezintă largheţea viziunii artistice şi multilateralitatea talentului artistic solicitate de roman, căci, scrie mai departe: „vorbind la dreptul, nici nu se află roman în care să nu fie îmbinate fapte sufleteşti cu faptele sociale şi cu peisaje nici nu se poate altfel. Să te sileşti anume şi nu poţi scoate pe om din societate, nici nu poţi ridica societatea pe deasupra de oameni.

Şi romancierul care are ochi şi urechi pentru toate, acela e adevărat mare romancier? [9, p. 303].

Romancierul nu poate trece pe alături de problemele contemporane cele mai

Scanned with OKEN Scanner

acute cu privire la societatea şi la om, să nu-şi facă anumite idei proprii în legătură cu aceste probleme, uneori chiar elaborând şi lansând anumite teorii şi învăţături, dar ca romancier-artist el trebuie să aibă înainte de toate ochi şi urechi pentru manifestările individuale concrete, reale ale "vieţii complexe" a omului, să aibă o profundă intuiţie artistică a adevărului vieţii reale care să-i permită să vadă şi să audă în faptele şi întâmplările cele mai banale ale vieţii de fiecare zi a omului condiţiile existenţiale care favorizează sau împiedică împlinirea "vieţii complecte" a personajului ca om complet.

Scriitorul-artist trebuie să ştie a ne "arăta" viaţa omului, nu numai a ne "spune" ideile sale despre ea. Corelaţia această între a "arăta" şi a "spune" în roman este deosebit de complexă şi adeseori contradictorie. Sunt foarte rare cazurile fericite de deplină concordanţă. Anume la marii romancieri găsim şi cele mai mari, mai izbitoare contradicţii dintre ceea ce vor să ne spună în creaţiile sale literare şi ceea ce ne arată cu adevărat. Asemenea contradicţii el descoperă la Tolstoi, la Maupassant, la Duiliu Zamfirescu şi la alţii. Astfel, constatând în necrologul scris la moartea lui Duiliu Zamfirescu că din moştenirea sa literară îşi păstrează actualitatea înainte de toate scrierile sale în genul romanului, că anume "prin romanele lui, şi mai ales prin *Viaţa la ţară*, operă luminoasă, simpatică şi încântătoare, este unul din scriitorii noştri de mina întâia şi unul dintre acei care nu s-au învechit deloc, ba, avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan" [26, p. 103]. Ibrăileanu într-un articol aparte revine şi explică succesul de vârf al scriitorului în *Viaţa la ţară* prin faptul că „mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filosofie care face pete dizgraţioase în alte opere ale acestui scriitor, în al doilea rând, satira e serioasă şi justificată pe deplin. Tănase Scatiul şi neamul lui e rău şi primejdios. E încă gorilă" [26, p. 109]. E clar la care filosofie, şi "polemism... care i-a stricat atât de mult" se referă criticul poporanismului, e vorba de "antiţărănismul şi antidemocratismul" acestui scriitor care a apărat şi în scrierile sale literare foarte părtinitor şi tendenţios interesele clasei sale sociale – boierimea de viţă veche.

Am fi însă departe de adevăr dacă am interpreta modul de a înţelege de către Ibrăileanu corelaţia dintre filosofia socială sau morală a romancierului şi valoarea artistică a operei sale în sensul că o ideologie progresistă este "priincioasă", iar cea reacţionară pernicioasă. Ar însemna să apropiem prea mult "critica completă" a lui Ibrăileanu de teoria realismului socialist – modelul anilor 30-50. Dar ne-am îndepărta tot atât de departe de poziţia sa adevărată în direcţia opusă, dacă am interpreta-o în sensul că pentru Ibrăileanu orice filosofie şi ideologie, fie progresistă, fie reacţionară, este dăunătoare, sau cel puţin indiferentă, pentru definirea valorii literare a romanului. Ar însemna să apropiem poziţia sa de o concepţie intuiţionistă-iraţionalistă sau una formalistă despre creaţia literară. Exemple pentru a susţine atât prima versiune cât şi pe cea de a doua se pot găsi destule (s-au şi găsit), dar atât o concluzie cât şi cealalta ar fi în egală măsură unilateral simplificatoare. Poziţia sa, deşi nu a fost expusă într-un mod sistematic şi cu o consecvenţă teoretică perfectă, a fost mai complexă, mai flexibilă şi în ultima instanţă mai cuprinzătoare. Adevărul este că pentru dânsul

Scanned with OKEN Scanner

acute cu privire la societatea şi la om, să nu-şi facă anumite idei proprii în legătură cu aceste probleme, uneori chiar elaborând şi lansând anumite teorii şi învăţături, dar ca romancier-artist el trebuie să aibă înainte de toate ochi şi urechi pentru manifestările individuale concrete, reale ale "vieţii complexe" a omului, să aibă o profundă intuiţie artistică a adevărului vieţii reale care să-i permită să vadă şi să audă în faptele şi întâmplările cele mai banale ale vieţii de fiecare zi a omului condiţiile existenţiale care favorizează sau împiedică împlinirea "vieţii complecte" a personajului ca om complet.

Scriitorul-artist trebuie să ştie a ne "arăta" viaţa omului, nu numai a ne "spune" ideile sale despre ea. Corelaţia această între a "arăta" şi a "spune" în roman este deosebit de complexă şi adeseori contradictorie. Sunt foarte rare cazurile fericite de deplină concordanţă. Anume la marii romancieri găsim şi cele mai mari, mai izbitoare contradicţii dintre ceea ce vor să ne spună în creaţiile sale literare şi ceea ce ne arată cu adevărat. Asemenea contradicţii el descoperă la Tolstoi, la Maupassant, la Duiliu Zamfirescu şi la alţii. Astfel, constatând în necrologul scris la moartea lui Duiliu Zamfirescu că din moştenirea sa literară îşi păstrează actualitatea înainte de toate scrierile sale în genul romanului, că anume "prin romanele lui, şi mai ales prin *Viaţa la ţară*, operă luminoasă, simpatică şi încântătoare, este unul din scriitorii noştri de mina întâia şi unul dintre acei care nu s-au învechit deloc, ba, avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan" [26, p. 103]. Ibrăileanu într-un articol aparte revine şi explică succesul de vârf al scriitorului în *Viaţa la ţară* prin faptul că „mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filosofie care face pete dizgraţioase în alte opere ale acestui scriitor, în al doilea rând, satira e serioasă şi justificată pe deplin. Tănase Scatiul şi neamul lui e rău şi primejdios. E încă gorilă" [26, p. 109]. E clar la care filosofie, şi "polemism... care i-a stricat atât de mult" se referă criticul poporanismului, e vorba de "antiţărănismul şi antidemocratismul" acestui scriitor care a apărat şi în scrierile sale literare foarte părtinitor şi tendenţios interesele clasei sale sociale – boierimea de viţă veche.

Am fi însă departe de adevăr dacă am interpreta modul de a înţelege de către Ibrăileanu corelaţia dintre filosofia socială sau morală a romancierului şi valoarea artistică a operei sale în sensul că o ideologie progresistă este "priincioasă", iar cea reacţionară pernicioasă. Ar însemna să apropiem prea mult "critica completă" a lui Ibrăileanu de teoria realismului socialist – modelul anilor 30-50. Dar ne-am îndepărta tot atât de departe de poziţia sa adevărată în direcţia opusă, dacă am interpreta-o în sensul că pentru Ibrăileanu orice filosofie şi ideologie, fie progresistă, fie reacţionară, este dăunătoare, sau cel puţin indiferentă, pentru definirea valorii literare a romanului. Ar însemna să apropiem poziţia sa de o concepţie intuiţionistă-iraţionalistă sau una formalistă despre creaţia literară. Exemple pentru a susţine atât prima versiune cât şi pe cea de a doua se pot găsi destule (s-au şi găsit), dar atât o concluzie cât şi cealalta ar fi în egală măsură unilateral simplificatoare. Poziţia sa, deşi nu a fost expusă într-un mod sistematic şi cu o consecvenţă teoretică perfectă, a fost mai complexă, mai flexibilă şi în ultima instanţă mai cuprinzătoare. Adevărul este că pentru dânsul

Scanned with OKEN Scanner

concepţia ideologică şi morală despre lume nu determină cu de la sine putere valoarea artistică a operei literare, însă lipsa acesteia este adesea o lacună fatală în roman. În scrierile sale el aduce numeroase exemple când indiferentismul social sau moral aduc grave prejudicii până şi operelor celor mai talentate.

Însă Ibrăileanu nu s-a mulţumit să demonstreze ineficacitatea în literatură a ambelor poziţii extremale. El a căutat căi concrete de apropiere şi de depăşire într-o sinteză superioară atât a teoriei "artei tendenţioase", cât şi a celei adverse, a "artei pure", program pe care l-a expus încă de la începuturile carierei literare, în relatarea sa a conferinţei lui Dobrogeanu-Gherea la clubul socialiştilor din Iaşi, ajungând să formuleze, cum s-a spus, ideea unei "critici complecte"[#].

Fiind de la începutul şi până la sfârşitul activităţii sale publicistice adeptul "literaturii tendenţioase", al "literaturii angajate" în definiţia lui Jean-Paul Sartre, el a regândit continuu însuşi principiul "tendenţionismului" în literatură şi artă, pe care l-a introdus în critica românească ideologul "Contemporanului", preluându-l din critica democrat-revoluţionară rusă, în special din cea de la "Sovremennik" în frunte cu Cernâşevski şi Dobroliubov. Cu toate că Dobrogeanu-Gherea nu confunda „tendenţionismul" cu „tezismul", ci delimita categoric aceste două fenomene, situându-le chiar la poluri opuse, totuşi el condiţiona veridicitatea, profunzimea zugrăvirii realităţilor sociale în literatură prin gradul de asimilare organică de către scriitor a concepţiei ştiinţifice despre lume care era pentru el marxismul, materialismul istoric în primul rând într-o interpretare sociologică afectată puternic de pozitivism. Anume ideile juste despre viaţa socială, fundamentate ştiinţificeşte, sau cel puţin inspirate din idealul justiţiei sociale, erau pentru ideologul socialismului

---

[#] Această idee o găsim formulată în mai multe scrieri ale sale despre critica literară. O formulare dintre cele mai cuprinzătoare găsim în articolul *Greutăţile criticii estetice*, publicat din partea redacţiei *Vieţii româneşti* în legătură cu "micul diferend dintre d-nii Zarifopol şi Ralea", doi colaboratori preţuiţi ai revistei. "P. Zarifopol a ridicat cu mândrie şi talent steagul esteticii împotriva criticii psihologice, sociologice, a criticii cauzelor [genetice - A.G.] etc. <...> Noi i-am spune mai întâi d-lui Zarifopol o obiecţie de principiu. Cine vrea d-sa să facă psihologia artistului? Cine să explice cauzal opera? Să arate influenţa societăţii asupra operei şi a operei asupra societăţii? etc. Cine, dacă nu critica literară? Ori aceste preocupări sunt inutile, sau, poate, chiar dăunătoare?

Credem că nu. Căci ele răspund la întrebări foarte legitime pe care le pune minţii opera de artă a unui scriitor, a unui grup, a unei epoci.

Marele critic englez Chesterton <...> a definit ideologia lui Dickens <...> ca un reflex al ideologiei Revoluţiei Franceze; Stefan Zweig <...> a dezvoltat ideea că acelaşi romancier este exponentul sufletului micii burghezii engleze.

Critica psihologică sau sociologică (alături de cea estetică) au făcut oameni ca Sainte-Beuve şi Taine, întemeietorii criticii moderne, <...> urmaşii lor iluştri: Brunetière, Lamaître, Faguet... Aşadar aceasta este critica.

Critica aşa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica ştiinţifică etc. sunt doar părţile acestui tot. Critica literară, când priveşte opera din toate punctele de vedere este complectă.

<...> Neclintiţi pe terenul nostru, ca fenomen al vieţii, legat cu şi condiţionat de întreaga viaţă, opera de artă, chiar dacă ar putea fi perfect înţeleasă sub aspectul ei tehnic fără ajutorul nici unei alte discipline decât estetica pură, nu poate fi înţeleasă complect fără psihologie, sociologie, istorie etc. - vom reclama drepturile criticii complecte. Este posibil ca undeva să se dea o importanţă exagerată unei părţi a criticii pe socoteala alteia <...> (şi cea mai condamnabilă parţialitate este, fără îndoială, aceea contra esteticii). Atunci trebuie, firește, reclamate drepturile criticii lăsate pe dinafară" [27, p. 278-290].

Scanned with OKEN Scanner

românesc „sângele hrănitor" ce alimentează creaţia literară, de aceea "analiza estetică este pe ultimul plan în critica lui Gherea" şi "dintre două opere cu calităţi deopotrivă, el o preferă pe cea cu idealuri sociale mai „înalte" <...>, Gherea avea mai multă simpatie pentru "poetul ţărănimii" decât pentru poetul pesimist", pentru că "el ţinea până la un punct de şcoala *Contemporanului*, pentru care totul era "fondul", forma fiind considerată aproape ca o prejudecată burgheză, ca şi jobenul şi mănuşile" şi "el ne spune mai degrabă ce cântă Coşbuc din natură, decât cum cântă, - scrie Ibrăileanu în articolul *C. Dobrogeanu-Gherea* publicat la moartea fostului său dascăl, de poziţia ideologică a căruia se îndepărtase încă la sf. secolului XIX, fără însă a ajunge la o negare totală a meritelor criticii lui Gherea ca un „important moment al criticii moldoveneşti" [28, p. 230]. Fără a mai împărtăşi doctrina socialistă, Ibrăileanu continuă să aprecieze acel suflu umanist şi democrat pe care Gherea l-a adus în critica românească, relevând că "vechiul socialism", social-democratic, propagat de Gherea a fost "o specie de democratism radical, cumpănit şi cu un caracter aproape ţărănist, un democratism cultural, generos şi cu aspiraţii de înfrăţire cu omenirea întreagă şi mai ales cu acele clase din Apus, care luptau împotriva organizaţiei nedrepte a societăţii" [28, p. 231]. Contribuţia ceea mai merituoasă a lui Gherea, "acest semănător de idealuri umaniste" şi propagator de cultura europeană cea mai nouă, în dezvoltarea criticii româneşti a fost, după Ibrăileanu, aceea de a fi introdus la noi nu numai critica sociologică, ci şi critica psihologică. "Ceea ce va rămâne de la Gherea sunt paginile de psihologie în care analizează pe artişti - reuşeşte, cum am arătat, aproape numai când e vorba de categorii de scriitori - şi capitolele în care analizează sufletul personagiilor din opere, care sunt în realitate analize de psihologie socială, aproape toate de un interes deja istoric" [28, p. 240]. Această completare a "criticii sociologice" cu o "critică psihologică" era o urmare firească, pentru Ibrăileanu, a spiritului umanist şi democratic ce străbătea idealismul moral al "vechiului socialism", reprezentat cel mai deplin de Gherea în activitatea lui atât ideologică cât şi literară, prin întreaga-i personalitate umană. Psihologia apropiază optica criticului de problemele şi suferinţele vieţii reale, pământeşti a omului de rând, din clasele de jos, ale poporului.

Astfel, manifestând ca şi Gherea "comprehensiune pentru gândirea adversarului", Ibrăileanu relevă totodată cu luciditate limitele "criticii psihologice" profesate de acesta printre primii la noi, şi anume faptul că "şi în această analiză pur psihologică se vede tot sociologul", mai la largul lui în caracterizarea grupelor decât a indivizilor: psihologia categoriei Eminescu, Caragiale, Vlahuţă, O. Carp etc.) o vezi mai bine ca efect social, decât pe a individului" [28, p. 234]. Cu alte cuvinte "critica psihologică" la Gherea este încă unilaterală, subordonată exemplificării unor categorii sociologice, nu este încă o psihologie a personalităţii umane şi artistice, de aceea nu este deloc corelată cu critica estetică.

Această insuficienţă a criticii psihologice, care la Gherea era orientată doar spre analiza unor fenomene de psihologie socială sau etnică (psihologia ţărănimii

Scanned with OKEN Scanner

române la Gh. Coşbuc, a tinerei burghezii în comediile lui Caragiale, a ovreului din "Făclie de paşti" ş.a.) s-a manifestat cu pregnanţă în articolele lui despre poezia lui Eminescu, pe care a analizat-o unilateral doar ca pe o expresie a unei stări de spirit generale - decepţionismul care în poeziile sale a căpătat o dimensiune universală sub influenţa filosofiei pesimiste a lui Schopenhauer. Cu toate observaţiile juste şi în mare folositoare pentru poezia românească de la sf. sec. 19 prin combatarea pesimismului, care a devenit o poză în epigonismul posteminescian, din aceste articole nu apare personalitatea artistică unicală, prin profunzimea cugetării şi simţirii, care a fost Eminescu ca poet naţional, ca expresie poetică genială a lirismului românesc. A-l opune pe Coşbuc, în lirica obiectivă a căruia respira atmosfera simplităţii şi sănătăţii felului de a fi al omului simplu din popor, liricii subiective a lui Eminescu, afectată de răul sfârşitului de secol (după cum Cernâşevski şi Plehanov îl opuneau favorabil pe Nekrasov, „poet al ţărănimii ruse", lui Puşkin ca poet al nobilimii), era pentru Ibrăileanu o dovadă nu numai a unui gust estetic neevoluat, ci şi a unei insuficiente înţelegeri şi aprecieri a rolului decisiv pe care îl joacă în creaţia literară individualizarea profundă a trăirii estetice de către om a vieţii sale, accesibilă doar unei personalităţi artistice foarte puternice. Numai în opera unui scriitor de geniu îşi găseşte expresie viaţa adevărată a omului în toată plinătatea fiinţei sale naţionale şi general-umane şi în toată adâncimea ei sufletească. Nici o concepţie ştiinţifică despre lume, nici o ideologie socială, nici ideile cele mai juste şi frumoase nu-l pot ajuta pe scriitor să găsească "cuvântul care exprimă adevărul" dacă el nu are această intuiţie artistică genială a adevărului vieţii. De aceea rămânând adept al "artei tendenţioase", Ibrăileanu va reconsidera esenţial însăşi noţiunea de „tendenţionism" în creaţia literară, mutând accentul de pe principiile teoretice ale unei ideologii sociale, de pe idei generale despre adevăr, dreptate şi frumos pe o atitudine sufletească mai complexă a scriitorului faţă de realităţile zugrăvite în care rolul decisiv îl joacă simţul adevărului, sentimentele sale morale şl estetice. Astfel, revenind în mai multe articole (*Poporanismul, Ce este poporanismul, Iarăşi poporanismul, Prăbuşirea poporanismului, Poporanism, socialism şi internaţionalism, Ce-a făcut "Viaţa românească" în literatură?* ş.a.) la elucidarea noţiunii "poporanism", Ibrăileanu sublinia că poporanismul nu e nici curent şi nici şcoală literară, ci numai o concepţie asupra vieţii, o concepţie foarte largă care nu-i pretinde scriitorului nici o doctrină politică, nici o doctrină literară anumită, ci „e mai mult un sentiment general, o atmosferă intelectuală şi emoţională" [29, p. 560].

Ibrăileanu relevă insistent: "...tendinţele sociale ale unei creaţiuni artistice sunt mai mult determinate de modul scriitorului de a simţi, decât de teoriile sale" [29, p. 560]. În concepţia lui Ibrăileanu despre poporanism umanismul, iubirea pentru popor, democratismul cel mai larg şi consecvent, specificul naţional, originalitatea naţională a creaţiei literare şi realismul (în sensul larg al cuvântului, al observaţiei complete, al

Scanned with OKEN Scanner

realizării complete a faptului zugrăvit) se condiţionează reciproc, pentru că nu poate fi cu adevărat naţională o operă în care sunt trecute cu vederea problemele sociale acute ale claselor muncitoare, ale ţărănimii ca clasa cea mai numeroasă şi neîndreptăţită, precum nu poate fi vorba de o iubire adevărată de om la un scriitor care manifestă indiferenţă faţă de nevoile şi suferinţele semenilor săi din clasele de jos. Această indiferenţă se poate manifesta în două feluri opuse: sub forma întoarcerii cu spatele la ele, dar şi sub forma idealizării, înfrumuseţării "poetice" a stării reale de lucruri de la ţară, de care păcătuia "literatura ţărănistă" de orientare semănătoristă. Acestui „idilism rustic" Ibrăileanu îi prefera realismul cel mai dur: "adversari ai oricărei falsificări a vieţii ţărăneşti, nu noi am fi aceia care să propunem înfrumuseţarea în artă a vieţii şi a sufletului ţărănesc. Aceasta ar fi o caricaturizare şi deci o ofensă şi, dacă voiţi, ar fi un act antipoporanist. Ţăranul trebuie arătat în toată goliciunea inferiorităţii, sălbătăciei şi barbariei lui, - dacă e inferior, sălbatic şi barbar. Să nu i se cruţe nici o apucătură rea, nici un viţiu.

Să fie însă zugrăvit complect, aşa cum zugrăvesc cei mai mari romancieri, cum zugrăveşte Tolstoi pe Anna Karenin, cu toate contingenţele explicative, cu faptele luminate de cauzele lor, - şi atunci imagina fiind adevărată şi just luminată, cu cât va fi mai respingătoare, cu atâta va fi o protestare mai vie împotriva soartei care i s-a creat şi de care este răspunzătoare istoria şi sfetnicii ei, - pe cât poate fi vorba de răspundere în acele lucruri în care „bietul om e sub vremi" [30, p. 449].

A arăta specificul naţional al vieţii româneşti în roman însemna pentru Ibrăileanu în primul rând a zugrăvi un tablou artistic complect al societăţii româneşti contemporane care să cuprindă toate clasele şi păturile sociale principale, inclusiv ţărănimea, toate etajele edificiului social. Acest specific trebuie căutat nu într-o istorie legendară poetizată romantic, ci în formele reale, cele mai prozaice ale vieţii cotidiene din prezent care să fie zugrăvită din perspectiva primenirilor stringente, în consens cu cerinţele obiective ale civilizaţiei moderne, prin care trebuiau să treacă şi de ale cărei avantaje trebuie să se bucure toate clasele societăţii româneşti[#].

Această aptitudine de a surprinde şi zugrăvi artistic laturile caracteristice ale vieţii naţionale în viaţa contemporană de toate zilele ale omului în anturajul lui familial, social-istoric şi natural cel mai banal i-o cerea scriitorului îndeosebi romanul.

"Viaţa complectă", socială şi individuală, a omului ca "tip complect", nu poate să nu capete în opera de talent o manifestare specific naţională, fiindcă aceasta este forma vie individuală în care numai şi există viaţa reală. Dar realizarea artistică a

[#] Dacă la început Ibrăileanu înclina, ca şi premărgătorii săi Maiorescu, Eminescu ş.a., să lege specificul naţional exclusiv de ţărănime, de modul ei tradiţional de viaţă, pe parcurs criticul a lărgit cu mult conţinutul social-psihologic al acestei categorii, arătând că toate clasele şi păturile sociale formează caracterul naţional al culturii, fiecare având o contribuţie proprie aparte, naţiunea fiind o formaţiune istorico-culturală mai complexă, ireductibilă nici la rasă, dar nici la poporul muncitor.

Scanned with OKEN Scanner

acestei probleme era pentru Ibrăileanu atât de complexă încât nici o teorie, fie socială, fie psihologică, fie estetică, nu-l poate ajuta pe scriitor dacă acesta nu are propria lui pricepere a realităţii#, provenită înainte de toate din observarea concretă şi trăirea ei profundă, plenară. Orice teorie, oricât de justă şi progresistă, duce la o îngustare a câmpului de vedere al scriitorului şi anume în roman influenţa ei limitativă duce la scăderea conţinutului lui de viaţă, şi se cere imperios depăşită. De aceea anume la marii romancieri Ibrăileanu relevă în repetate rânduri apariţia unei contradicţii dintre teoriile lor şi tablourile artistice ale vieţii pe care le creează în marile lor opere. Într-o operă artistică veritabilă, "realitatea învinge chiar pe scriitor, aşa încât, vrând-nevrând el o reflectează în scrierile sale.

De aceea se întâmplă adesea ca un scriitor, gândind că prin opera sa dovedeşte o temă, zugrăveşte lucruri compromiţătoare pentru tema sa. Băgaţi de seamă că vorbesc de scriitori mari. Şi întemeiat pe această, susţin a priori că Maupassant a trebuit să redea realitatea. Dar citiţi romanul, comparaţi cu ceea ce ştiţi şi vă veţi încredinţa că e purul adevăr" [9, p. 306] - scrie el în legătură cu realităţile franceze zugrăvite în romanul *Bel-ami*. Observaţii similare el va face şi în legătură cu romanele lui Tolstoi, Dostoievski, Balzac, D. Zamfirescu ş.a. şi prin toate acestea va evidenţia anume meritul autorului respectiv de a depăşi limitele proprii oricărei teorii şi de a ne înfăţişa "purul adevăr» al vieţii. Şi, dimpotrivă, va aprecia ca o gravă deficienţă artistică cazurile când imaginea realităţii apare evident croită după calapodul unei idei, unei teze preconcepute şi promovate mai mult cu raţiunea decât cu simţul artistic al realităţii.

Deci, o viziune artistică foarte cuprinzătoare şi concretă asupra vieţii, ireductibilă la o teorie sau alta şi provenită dintr-o trăire estetică complexă şi foarte sensibilă la "mărunţişurile" cotidiene cele mai grăitoare, dintr-o "pricepere a realităţii" proprie originală - iată ce i se cere în primul rând unui autor de roman, ci nu subiecte cu intrigi senzaţionale sau axate pe dezvoltarea unei teorii sociale sau pe exprimarea unor idealuri literare despre viaţă. Romanul poate, mai bine zis nu poate să nu cuprindă şi anumite teorii ale timpului, şi convingerile sociale şi idealurile morale şi estetice ale autorului, dar el trebuie să fie înainte de toate imaginea cuprinzătoare a „vieţii complecte" a omului care să ne dea impresia indubitabilă a "purului adevăr" al vieţii - iată "ce este viaţa, cum cată ea să fie".

Aici din nou constatăm o apropiere a poziţiei lui Ibrăileanu de cea a lui Bahtin care, respingând concepţia formalismului rus despre neutralitatea, indiferenţa ideologică a literaturii, cât şi concepţia unor critici marxişti care reduceau funcţia ei ideologică la una de ilustrare a unei ideologii de clasă dominantă, susţinea că literatura este ea însăşi o ideologie specifică, care se află abia în devenire şi de aceea nu poate fi transpusă nici în una din ideologiile teoretice deja existente, ci se află cu acestea în raporturi complexe de apropiere şi respingere. Ideologia estetico-artistică, ca mod de gândire axiologică specifică, este mai largă decât orice ideologie teoretică, ea reflectă pluralitatea contradictorie a conţinutului ideologic al epocii sale într-o imagine polifonică de ansamblu, în care fiecare ideologie este prezentată prin "ideea" unui personaj în partea ei de adevăr, dar şi în unilateralitatea ei incapabilă de a cuprinde adevărul întreg al vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest punct de vedere, al complexităţii estetice şi autenticităţii artistice a imaginii vieţii în opera literară, Ibrăileanu va lupta continuu şi cu partizanii "criticii estetice" care pledau pentru "purismul estetic" al creaţiei literare, lupta care va fi îndreptată nu împotriva legitimităţii "criticii estetice" ca atare (dimpotrivă, el îi va recunoaşte, acesteia, în genul practicat de un Paul Zarifopol, chiar supremaţia faţă de celelalte genuri de critică (sociologică, psihologică, istorică etc.), ci împotriva exclusivismului unilateral cu care concepea categoria esteticului, valoarea estetică a operei literare. Spectrul problematic al acestei polemici este destul de larg şi ar merita să fie urmărit plecând de la ambii poli opuşi. Aici însă nu ne putem opri decât doar la acel aspect al acestuia care intersectează cu modul în care Ibrăileanu răspundea la întrebarea "ce este romanul?" prin conţinutul de viaţă care îl cuprinde, mai exact prin nivelul, stratul tematic al acestui conţinut.

Dacă partizanii "criticii sociologice" insistau asupra importanţei unor subiecte sociale abordate prin prisma unor teorii sociale, iar partizanii "criticii psihologice" - a unor subiecte ale vieţii interioare a omului, adepţii "criticii estetice" orientau scriitorii spre anumite teme pur estetice care, în concepţia lor, i-ar feri de introducerea în conţinutul operei literare a unor impurităţi de ordin social, politic, moral, etnic etc. care diluează şi diminuează valoarea ei pur estetică. Ibrăileanu avea convingerea că atât conceperea procesului de creaţie literară ca un fel de laborator de "prepararea esteticului" pur, cât şi impunerea criticii "purismului estetic" în calitate de singurul criteriu de evaluare a operei literare sunt false şi provin dintr-o înţelegere unilaterală şi eronată a conţinutului estetico-artistic al operei literare şi receptării ei de către publicul cititor. Cu exemple concrete el a demonstrat cum unii critici care se erijau în experţi estetici au dat în bară, depreciind creaţii de mare valoare literară (poezia lui T. Arghezi, de exemplu) şi dând dovadă de o înţelegere foarte îngustă şi dogmatică a esteticului, acesta fiind identificat cu frumosul, sublimul, poeticul, agreabilul etc. Fiind de acord cu acei critici estetici care combăteau neglijarea delimitării pe care Maiorescu o făcuse în critica românească dintre etnic, etic şi estetic de către unii critici care continuau să substituie criteriului valorii estetice-artistice socialul, naţionalul, moralul („morala sănătoasă") etc., sau interese de ordin politic, de grup literar, Ibrăileanu a arătat că şi soluţia propusă de "critica estetică" - separarea şi contrapunerea esteticului eticului, etnicului, socialului etc. - nu este acceptabilă. Anume marile romane ale literaturii universale şi cele mai bune romane ale prozatorilor români contrazic cel mai zdrobitor concepţia "purismului estetic". Romanele autorilor estetomani, chiar foarte talentaţi, apar unilaterale şi artificiale în comparaţie cu vigoarea romanelor care zugrăvesc o "viaţă complectă", producându-ne o trăire complexă a întregului spectru al experienţei estetice a omului. Romanul îi cere autorului o zugrăvire a "vieţii complecte" în toată complexitatea ei estetică, precum şi cititorului şi criticului (care este înainte de toate cititor) o receptare şi evaluare corespunzătoare.

Adevărul, idealul dreptăţii, sentimentul justiţiei şi echităţii sociale, conţinutul

Scanned with OKEN Scanner

moral al faptelor umane ş.a.m.d. nu determină în mod automat valoarea literară a operei; dar ele nu pot lipsi din conţinutul acesteia şi în ansamblul lor nu pot să nu influenţeze pozitiv sau negativ receptarea şi evaluarea operei – un proces psihic foarte complex şi în mare parte intuitiv, inconştient. O faptă imorală şi urâtă prezentată ca o faptă admirabilă nu poate să nu-i trezească revolta sau regretul cititorului sau criticului nelipsit de simţul discernământului moral, oricât de frumos şi iscusit ar fi aceasta descrisă de autor. Autorului nu i se poate cere să ne prezinte doar laturile "estetice" (în sensul îngust de frumoase, poetice) ale vieţii, dimpotrivă el are datoria să ne arate viaţa adevărată cu toate laturile ei cele mai prozaice şi urâte, dar caracteristice[#]. Romancierul nu poate fi învinuit de imoralitate pentru că ne arată persoane şi fapte imorale, dar dacă în descrierea acestor laturi urâte ale vieţii omeneşti se manifestă o insuficienţă înţelegere a autorului, o lipsă de atitudine emoţională pe care o presupune o reacţie firească faţă de urâţenia realităţii zugrăvite, faptul acesta nu poate să nu se răsfrângă negativ şi asupra receptării artistice, asupra evaluării reuşitei artistice a descrierii sau scenei. Romanul cuprinde viaţa omului în societate şi natură în tot spectrul ei estetic, (de la frumos până la urât, de la sublim şi eroic până la josnic, de la poetic până la banalul cenuşiu etc.) ca pe un mozaic foarte pestriţ, ceea ce cere din partea romancierului un registru estetic-axiologic şi stilistic foarte amplu, o atitudine emoţională şi analitică foarte fin nuanţată şi mobilă. Mai ales în faptele, gândurile şi intenţiile omului din viaţa lui de toate zilele este cel mai greu de a face o separare a momentelor de adevăr, bine şi frumos (aşa cum sunt acestea separate în categorii aparte de ştiinţele respective) care aici la fiecare pas se întâlnesc, se interpătrund şi formează un tot individual şi contradictoriu. Dar tocmai de aceea din partea romancierului se cere o capacitate excepţională de a le distinge şi totodată de a arăta întrepătrunderea lor adâncă şi adeseori eterogenă sau mascată: de la cazurile când sub forma frumosului se ascunde un conţinut moral urât sau invers când urâtul fizic ne descoperă o frumuseţe morală, când "măreţia" ascunde josnicie, când o faptă josnică generează un proces de remuşcare, de conştientizare a vinei şi nimicniciei sale şi tot odată duce la o înălţare a omului deasupra mizeriei vieţii care l-a împins la o faptă urâtă etc., la cazurile de mare "pestriţime" morală şi estetică a trăirii de către om a vieţii sale, când este imposibil de a stabili graniţe fixe dintre bine şi rău, frumos şi urât, adevăr şi eroare, dreptate şi demagogie, moralitate şi dogmatism etic etc. Însă în toate cazurile sentimentul de justiţie morală şi socială este în cea mai strânsă legătură

[#] Această idee a necesităţii de a concepe mai larg esteticul, care mai era identificat cu frumosul şi poeticul, era promovată activ şi de alţi critici ai *Vieţii româneşti*. De exemplu, Mihai Ralea a publicat în Nr. 2 din 1924 eseul *Arta şi urâtul* în care arată că vechiul concept de frumos artistic nu mai corespunde artei moderne: "Ce e arta? Care e obiectul ei? Şi în lipsa de precizări mai nuanţate, se răspunde ca şi ieri cu această comodă definiţie: arta e tratarea frumosului. Simplu, original, evident. Orice comentariu devine de prisos, căci adevărul pare axiomatic", însă arta modernă relevă autorul eseului, "e de multe ori o realizare a urâtului. Obiectul pe care-l tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoţioneze şi să placă. Noţiunea esteticului e mai largă decât aceea a frumosului" [7, p. 5-6].

Scanned with OKEN Scanner

cu sentimentul de justiţie poetică. Oricum, impresia "purului adevăr" al vieţii pe care ni le creează marile romane este întotdeauna o rezultantă a interacţiunii tuturor valorilor fundamentale ale vieţii omului. Prin conceptul său de "critică complectă" Ibrăileanu înclina să conceapă, credem, valoarea estetico-artistică a operei literare nu ca pe o valoare aparte, alături de cea a adevărului, a binelui, a dreptăţii etc., ci anume ca pe o valoare care rezultă din sinteza, adunarea launloc a valorilor fundamentale în zugrăvirea artistică a "vieţii complecte" reale, de toate zilele, a omului obişnuit[#].

În acest sens, al complexităţii estetice a cuprinderii vieţii, Ibrăileanu refuza să definească romanul prin subiectul lui, specific romanesc, când afirma că romanul nu are subiect în înţelesul obişnuit al termenului, de înlănţuire a faptelor pe o anumită axă tematică, de istorisire a unui eveniment, de narare a unei poveşti. De aceea "forma internă" a romanului nu putea fi definită satisfăcător, remarca Ibrăileanu, nici cu ajutorul altei noţiuni tradiţionale - compoziţia,

II. 3.2. Compoziţia romanescă

În acelaşi articol despre Tolstoi, în care constata că romanele acestuia "sunt atât de lipsite de subiect", întru confirmarea acestei constatări se întreba retoric "Ce subiect e în *Anna Karenin*?". Ibrăileanu, vorbind despre lungimea mare a romanului rusesc şi englez şi observând că "lungimea această nu se datoreşte nici complexităţii intrigii, nici digresiilor inutile", "ci îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieţii şi, uneori, contopirii într-o singură operă a mai multor romane", aduce drept exemplu tipic nu *Război şi pace*, cel mai lung roman al lui Tolstoi, ci *Anna Karenin*, care "e compusă din două romane şi dintr-o schiţă de roman. E, mai întâi, romanul Annei şi a lui Vronski, istoria unei iubiri extraconjugale; e apoi romanul Kityei şi a lui Levin, istoria <...> unei fericiri conjugale, cam mediocră, ca toate fericirile acestea <...>. Şi, în sfârşit, o schiţă de roman, familia Oblonski, unde e vorba de o femeie care, înşelată şi chinuită de un bărbat uşurel şi fără scrupule, îşi găseşte, totuşi, o palidă, nu fericire, ci mulţumire, în îndeplinirea datoriilor de mamă" [31, p. 422-423].

Acest fapt că în *Anna Karenin* Tolstoi dezvoltă paralel subiecte a două-trei romane a fost observat şi discutat în critica rusă imediat după publicarea acestui roman, chiar unii critici dintre cei mai apropiaţi lui Tolstoi reproşându-i în recenzii, corespondenţe şi convorbiri personale o insuficienţă unitate, organizare compoziţională a materialului care se revarsă din albia subiectului principal. Tolstoi într-o notă de jurnal se revolta de miopia criticilor săi care, obişnuiţi cu o anumită formă compoziţională, nu i-au înţeles construcţia romanului său, n-au observat "cheile de boltă" care unesc toate liniile de subiect sub o singură cupolă. Or, Ibrăileanu vorbeşte anume ca de o mare inovaţie a "prinţului romanelor" despre faptul că în

[#] Într-un sens similar definea şi Bahtin arhitectonica "obiectului estetic" al operei literare, ca o formă de îmbinare a conţinutului cognitiv şi a celui moral într-o expresie estetică plenară, integratoare a fiinţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

Anna Karenin Tolstoi a reuşit să contopească trei romane într-o singură operă[#], observând cu perspicacitate cum cele trei subiecte de roman nu sunt dezvoltate paralel, nu sunt legate între ele doar prin întâlnirile episodice şi relaţiile personale dintre protagonişti lor, ci se întrepătrund la un nivel mai adânc al temei destinului uman, prin aceste subiecte Tolstoi dezvoltând contrapunctic, polifonic toată complexitatea contradictorie a corelaţiei dintre fericire, iubire şi îndatoririle vieţii de familie, care sunt mult mai împovărătoare pentru femeie şi-i cer sacrificii personale mult mai mari. În centrul se află soarta tragică a Annei, dar această linie de subiect, dacă ne-ar fi fost prezentată numai ea, ar fi una din cele mai comune în romanul european de la *Principesa de Cleves* de Doamna de La Fayette la *Doamna Bovary* de Flaubert: "povestirea vieţii unei femei care-şi înşală bărbatul" [14, p. 422] pentru un amant, cu care este nefericită. Romanul ar fi poate câştigat în unitate tematică-compoziţională, dar ar fi pierdut în completitudinea zugrăvirii vieţii în manifestările ei atât de diverse şi antinomice. 0 condamnă sau o îndreptăţeşte autorul, şi cititorul împreună cu el, pe Ana? Cercetătorii istoriei scrierii acestui roman, care a suferit în procesul scrierii mari modificări de concept, vor arăta mai târziu că într-o primă versiune romanul Annei era conceput în vederea condamnării morale a unei femei ce a pus fericirea egoistă a pasiunii erotice mai presus de sentimentul matern şi obligaţiile conjugale, soţul Annei trebuind să trezească compătimirea cititorului faţă de suferinţele lui nemeritate şi totodată condamnarea eroinei ca pe o femeie uşuratică, vulgar senzuală şi iresponsabilă. Însă treptat prezentarea axiologică a Annei şi a soţului ei, devenit o maşină birocratică incapabilă de o trăire vie a sentimentelor umane, pentru care viaţa se reduce la executarea unor reguli şi obligaţii riguros codificate, a fost inversată, autorul ajungând să ne câştige toată compătimirea noastră faţă de soţia infidelă [32]. Înseamnă atunci că Tolstoi prin versiunea finală a romanului Annei a urmărit să îndreptăţească infidelitatea conjugală?

Nu vom găsi în romanul lui Tolstoi răspunsuri categorice la asemenea întrebări. Viaţa ne este arătată mult prea complicată pentru a se putea trage din ea nişte concluzii moralizatoare univoce. Tolstoi ne arată, scrie Ibrăileanu în articolul Anna *Karenin*, că "iubirea lor (iubirea dintre *Anna* şi Wronski) "vinovată" nu a putut fi fericită. Ea se isprăveşte cu sinuciderea Annei. Desigur, aruncarea ei sub tren este o întâmplare. A fascinat-o trenul <...>, tentaţie, care seamănă cu tentaţia abisului. Dar întâmplarea asta trebuia să se întâmple <...>.

Complicaţiile vieţii o aduseră pe Anna la acea stare morală când a trăi devine imposibil" [31, p. 157].

Dar acest sfârşit nefericit al eroinei, arată Ibrăileanu, nu poate fi interpretat în chip moralizator ca o pedeapsă meritată pentru crima infidelităţii: "Dar dacă Tolstoi o

---

[#] Nu dispunem de o informaţie certă dacă Ibrăileanu era la curent cu discuţia în critica rusă în jurul compoziţiei romanului Anna *Karenin*. E foarte probabil că a ştiut despre ea de la Constantin Stere, cu care, cum a mărturisit, a discutat despre acest roman şi despre creaţia lui Tolstoi în genere. A ştiut el însă şi de răspunsul lui Tolstoi? Dar opinia scriitorului rus în consens cu opinia criticului nostru despre structura compoziţională a romanului dat, se înscrie în contextul conceptului său general de roman ca imagine complexă a "vieţii complecte".

Scanned with OKEN Scanner

"pedepseşte" pe Ana, făcând-o să-şi expieze "crima" prin expulzarea ei din viaţă după ce o expulzase din societate, el, totuşi, nu e un burghez moralist, care să se extazieze în faţa vieţii de familie; el nu găseşte că în această viaţă şi graţie acestei vieţi femeia este o fiinţă fericită; el nu cântă familia ca o idilă.

Există în acest roman un pasagiu plin de înţeles în care e vorba de vizita Doly-ei la Ana, la moşia lui Wronski. În Doly, Tolstoi personifică "gospodina", pe femeia casnică, cinstită, care trăieşte numai pentru familia ei, care-şi jertfeşte sănătatea şi frumuseţea şi toate ceasurile vieţii ei copiilor şi bărbatului, cu toate că acest bărbat nu este altul decât acea simpatică secătură care se numeşte Stiva Oblonski şi care o înşală fără nici un scrupul. Şi Doly, pe drum, în trăsura care o duce la Ana, simte nostalgie - ea, soţia şi mama model - după o viaţă ca aceea a Annei, a femeii hulită de toată lumea, după o viaţă fără grijile familiare, după o viaţă plină de pasiuni şi lipsită de datorii.

Prin această simplă observaţie, Tolstoi a făcut toată critica "familiei" şi a arătat în chip admirabil tristeţea soartei femeii: ori pasiunea care duce la catastrofă, ori funcţiunea de mamă şi soţie, care-i mohorăşte viaţa şi-i răpeşte tot ce este mare în această viaţă" [31, p. 160].

Prin această observaţie privind intersecţia dintre „subiectul unui roman" cu „subiectul altui roman" Ibrăileanu arată tocmai una din "cheile de boltă" care le leagă pe amândouă cu tema "tristeţea soartei femeii": nici Ana, nici Doly nu cunosc fericirea împlinită a unei "vieţi complecte": prima cunoaşte pentru un timp scurt fericirea iubirii, dar pierde fericirea de mamă şi reputaţia femeii de societate bună, cea de a doua se sacrifică funcţiei de mamă grijulie şi bună gospodină, fiind mistuită în adâncul sufletului de nostalgia a ceva "mare în această viaţă".

Generalizând aceste observaţii pătrunzătoare din articolul Anna *Karenin* privind dezvoltarea polifonică a temei "tristeţea soartei femeii", Ibrăileanu va conchide mai târziu în articolul *Tolstoi*: "Toate aceste trei romane au rolul de a se lumina unul pe altul, de a scoate înţelesul vieţii din fiecare.

Desigur, nu "compune" geometric Tolstoi, ca francezii, dar romanele lui dau o mai mare impresie de realitate şi prin această compoziţie" [14, p. 423].

Dacă unii critici au crezut că Tolstoi "abuzează de dreptul la lungime", Ibrăileanu a relevat că lungimea nu este un neajuns pentru că "se datoreşte îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieţii" în toată amploarea şi multilateralitatea polifonică a manifestărilor înţelesurilor ei cele mai profunde. Compoziţia acestui roman nu este rezultatul unei "compuneri geometrice" a unei acţiuni-intrigi axate pe o dezvoltare logică a temei, ea se constituie din "observaţii profunde după observaţii profunde. Observaţii cum nu s-au mai făcut, necontenit îţi vine să spui: "aşa e" ... "aşa trebuie să fie, altfel nu se poate!" [14, p. 424]. O asemenea compoziţie este cu neputinţă a fi definită cu ajutorul unor scheme generale, ea este atât de individuală, se contopeşte într-atâta cu mişcarea amplă şi ramificată a vieţii în totalitatea ei, cu conţinutul de viaţă, cu universul uman al romanului dat, încât se creează impresia înşelătoare că în acest roman lipseşte vreun subiect, lipseşte vreo

Scanned with OKEN Scanner

compoziţie bine gândită (în sensul "spiritului de geometrie" după expresia lui B. Pascal), ba chiar că lipseşte însuşi romanul ca o formă literară de o anumită construcţie, ci ne este înfăţişată însăşi viaţa în realitatea ei nemijlocită. Dar „tocmai o asemenea compoziţie care se confundă cu "aceea colosală evocare de viaţă din *Război şi pace* sau cu "aceea minuţioasă disecare, zi cu zi, a sufletului nefericitei Anna *Karenin*" este o dovadă de artă compoziţională superioară, foarte subtilă, minuţioasă şi individual irepetabilă care se cere în roman. Arta unui mare romancier constă anume în aceea ca cititorul nici să nu o resimtă în timpul lecturii romanului, ba chiar să uite că are în faţă şi citeşte un roman, ci că trăieşte o viaţă adevărată, mai adevărată chiar decât cea pe care o trăieşte aievea.

De aceea Ibrăileanu s-a ocupat mai puţin în reflecţiile sale despre roman de problemele tehnice legate de construirea, structurarea subiectului, ci a acordat mai multă atenţie, universului uman al romanului, modului de creare a imaginii artistice a omului, locului lui în societate şi natură, într-un cuvânt, definirii trăsăturilor distinctive a personajului romanesc şi elucidării modului specific de manifestare ideologică şi stilistică a autorului în prezentarea personajelor şi interacţiunilor lor.

3.3. Personajul romanesc – imagine a „omului complect"

Concepţia sa despre roman ca imaginea literară cea mai cuprinzătoare a "vieţii complete", a „omului complet" şi-a găsit o definiţie mai concretă şi aprofundată în observaţiile sale cu privire la condiţiile specifice de realizare artistică a personajului romanesc.

Prima condiţie este, după Ibrăileanu, aceea că un roman trebuie să ne înfăţişeze oamenii vii, oameni în "carne şi oase", nu stări emoţionale şi sufleteşti, nu gânduri şi fapte, ci personaje care trăiesc ca indivizi concreţi în mediul lor social şi natural, în ţara lor, în epoca lor. „A crea, - releva el în prelegerea VII consacrată creaţiei în genul epic din *Cursul de estetică literară*, - înseamnă <...> a crea o lume fictivă, alături de cea reală, a crea personaje care trăiesc <....> Ele trăiesc, sunt deci realităţi şi vorbim despre ele ca despre nişte oameni în carne şi oase" [23, p. 82]. În analizele sale critice ale unor romane concrete el va relua ideea că reuşita creaţiei literare în general, dar mai cu seamă în roman, se manifestă înainte de toate în capacitatea scriitorului de a le da personajelor sale viaţă, de a insufla viaţa în mintea, sufletul, acţiunile şi vorbele lor. Lupta dintre viaţă şi moarte constituie o lege fundamentală ce străbate întreaga existenţă umană, stă la temelia întregii culturi spirituale a omenirii, dar capătă o deosebită acuitate, deşi nu întotdeauna pe deplin conştientizată, în trăirea şi evaluarea estetică a operei de artă. Ibrăileanu a fost, ca nimeni altul în critica românească, conştient de strânsa interdependenţă dintre latura antropologică şi latura estetică-axiologică a acestei lupte. "Legea vieţii este frica de moarte, - scria el printre altele, explicând, într-o paranteză din articolul despre romanul lui Ionel Teodoreanu *La Medeleni*, de ce copilăria păstrată la maturitate este "semnul distinctiv al fiinţelor de elită, vii, inteligente, curioase de viaţă, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieţii. Se poate dovedi

Scanned with OKEN Scanner

că şi preceptele moralei celei mai înalte şi mai "dezinteresate" se reduc, în ultima analiză, tot la această lege. Orice semn, orice precursor al morţii este oribil şi orice semn de viaţă intensă este încântător. Şi aceasta e o cauză pentru care gustăm şi lăudăm în artă expresia vieţii cât mai puternice. Dar viaţa împuţinează viaţa. Materia nobilă şi elastică se durifică cu vremea. Ţesutul devine coajă. Pe partea sufletească, aceeaşi anchilozare şi scleroză, şi din cauze organice, şi din cauza presiunii sociale, care pune viaţa în tipare. Iată de ce copilul e atât de încântător. În *Hotarul nestatornic* şi în *Drumuri*, d-sa redă viaţa cea mai spontană, cea mai vie – şi nu numai pentru că zugrăveşte deocamdată mai mult copii şi adolescenţi, ci şi pentru că viaţa oricui (a zugrăvit şi oameni maturi) alege şi redă ceea ce e mai spontan şi mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele fiinţe care-şi păstrează mai îndelung şi mai mult copilăria" [33 p. 116].

Creaţia artistică era pentru el înainte de toate imitarea naturii în puterea ei spontană de creare a vieţii, model de imitaţie fiind putem spune, recurgând la distincţia făcută de Spinoza, *natura naturans* (natura creatoare), ci nu *natura naturată* (creată). Prin această înţelegere a imitaţiei Ibrăileanu se apropia de filosofii vieţii care dezvoltau la sf. sec. 19 - încep. sec. 20 panteismul filosofico-estetic al lui Goethe[#].

[#] Filosoful şi esteticianul italian Antonio Banfi, înscriind concepţia goethiană despre artă şi realitate în cadrul larg al concepţiei umaniste care se formează în Renaştere şi în care, diferitele forme de viaţă, oricât de numeroase, de variate, de diferenţiate, se armonizează, deoarece fiecare dintre aceste forme împlineşte în propriu-i proces legea organică a unui fenomen originar, care are comun cu toate celelalte profunda şi inepuizabila rădăcină comună a realităţii, făcea următoarea delimitare dintre poziţia lui Goethe şi cea a lui Hegel: "Înainte de toate, Hegel însemna o gândire, în vreme ce Goethe însemna o viaţă, o experienţă, o poezie. Concepţia lui Hegel e sistematică, iar forma în care gândirea exprimă această sistematicitate nedogmatică, dinaintea multiplicităţii şi dinamismului realităţii, care, ca act al spiritului, sunt în esenţă istoricitate, este dialectica. Viziunea goetheană este şi ea o viziune a caracterului armonios al realului, dar care este cu atât mai deplină cu cât este mai puţin sistematică, cu cât lasă mai mult şi mai liber să apară şi să se dezvolte aspectele particulare ale căror dinamism, tocmai atunci când este mai intens şi mai liber, nu are nici pe departe o autonomie proprie, ci se inserează armonios în întregul organic. <...> Pentru Goethe realitatea nu este Spiritul, ea nu devine auto-conştiinţă; ci realitatea este mai degrabă natura vie şi conştiinţa este aceea care se topeşte în viaţă. De aceea, aspectele realităţii şi umanităţii, ca parte a realităţii, au o excepţională intensitate vitală şi au valoarea unor modele absolute. Dinamismul şi dialectica hegeliană, deoarece au formă de cugetare, tind să soluţioneze şi să întemeieze orice poziţie, şi, în ceea priveşte universul uman, să-l topească în mersul istoriei. Tocmai de aceea Hegel este îndemnat spre <...> o confirmare istorică a unei atari dialectici, spre compromisul prin care identifică autoconştiinţa absolută, forma abstractă şi deci pură a dialecticii, cu creştinismul şi cu statul prusac. La Goethe un atare proces nu sufocă niciodată validitatea ideală a aspectelor vieţii: ele rămân, de pildă în *Wilchelm Meister*, ca nişte experienţe absolute şi definitive, în toată concreteţea şi dramaticitatea lor. <...>

În acest raport între ordinea sensurilor ideale şi realitate, în acest efort continuu de a raporta una la cealaltă, constă problematica spiritului goethean a spiritului şi artei sale, constă continua depăşire lăuntrică a perfecţiunii formale a clasicismului său printr-un realism profund, în aceasta constă şi conştiinţa dificilei dar constructivei trude a acestei corespondenţe. Ceea ce Goethe înţelege, în general, prin cultură este tocmai această conştiinţă a validităţii ideale a realului, care se concentrează în artă, validitate care este însăşi spontaneitatea existenţei, spontaneitate văzută şi intuită şi, de aceea, în sens larg, natură şi nu spirit sau istoricitate.

Nu încape îndoială că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea realismul se accentuează şi scapă de sub vraja goetheană, suferind rând pe rând jugul diverselor intenţionalităţi practice [al diverselor concepţii teoretice de orientare ştiinţifică pozitivistă - A.G.]. Dar e nu mai puţin adevărat că motivul goethean al idealizării impasibile a realului, al sensului vitalităţii sale libere şi spontane,

Scanned with OKEN Scanner

Însă spre deosebire de unii reprezentanţi influenţi ai neovitalismului, care concepeau viaţa ca pe o manifestare spontană a unei forţe instinctive, oarbe, necontrolabile (fie voinţa de a trăi a lui Schopenhauer, fie voinţa de putere a lui Nietzsche, fie elanul vital al lui Bergson, fie libido-ul lui Freud, fie Dasein-ul lui Heidegger, fie existenţa „trăiriştilor" noştri N. Ionescu, Em. Cioran ş.a.) pe care o opuneau formelor raţionale de existenţă socială, culturii în general, la Ibrăileanu viaţa, deşi nu poate fi redusă sau identificată cu activitatea intelectuală, cu idei despre viaţă, nu este concepută, ca valoare estetică fundamentală, decât în formele ei culturale superioare. Astfel, apreciind drept cel mai mare succes de creaţie al lui D. Zamfirescu modul în care a zugrăvit în *Viaţa la ţară* pe Saşa Comăneşteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile", el scria: "Saşa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Şi mai întâi cu zgârcenie. Romanul este ea însăşi, şi, cu toate acestea, dacă adunăm toate pasagiile în care e vorba de dânsa, nu obţinem prea multe pagini. Şi totuşi, de la o vreme, ea parcă se detaşează din carte şi se încorporează în lumea realităţilor tangibile. Puţin ne spune scriitorul despre dânsa. El o *înfăţişează trăind* (subl. n. - A.G.). E procedeul lui Tolstoi. Nataşa râde, plânge, vorbeşte în trei volume, fără ca Tolstoi să intervie altfel decât fonografiind-o şi cinematografiind-o, însă atât de selectiv - numai ceea ce e esenţial şi caracteristic, adică numai ceea ce contribuie la crearea ei" [35, p. 109]. Totodată el relevă că ceea ce "face această femeie un tip estetic desăvârşit" e nu numai faptului că ea ne este înfăţişată "trăind" cu mijloacele cele mari ale artei, ci şi "acea căldură sufletească, acea "căldură tainică", de care

---

dincoace de orice apreciere critică, constituie fundamentalul criteriu artistic, domină gustul şi creaţia artistică, se află la temelia noii filosofii a culturii, de la Dilthey la Simmel, şi, evoluând, tinde să se transforme într-un relativism total, plin de sensibilitate şi de un subtil spirit analitic <...>.

Astfel, asupra orizontului goethean lumea se răsfrânge în mii de imagini şi în acest fel se dizolvă într-o extremă relativitate. Totuşi, ceea ce rămâne măreţ la Goethe, şi în alt chip la Tolstoi, este această enormă vitalitate a formelor realului, este validarea lor în raport cu această viaţă. Astfel, mitul simplist al idealismului hegelian, reducţia realităţii la spirit, pe care o înfăptuieşte topirea tensiunii şi a procesului dialectic al spiritului în autoconştiinţa absolută rămân foarte departe" [34, p. 301-304]. Rezumând aceste delimitări a poziţiilor acestor doi titani ai gândirii europene moderne, putem spune că ia constă în următoarele: Hegel, reprezentant genial al raţionalismului, a crezut în posibilitatea de a cuprinde fără rest realitatea într-o conştiinţă de sine superioară, a Spiritului, care era pentru el gândirea dialectică a idealismului său obiectiv, (această pretenţie a gândirii a preluat-o, cu unele corective esenţiale, marxismul în baza unei dialectici materialiste), în timp ce Goethe, mare gânditor-poet care a dezvoltat tradiţia barocului Sturm-und-Drang-ului într-o concepţie filosofico-estetică universalistă a neoclasicismului şi neoumanismului german, avea convingerea că viaţa omului şi orice realitate vie nu pot fi redate în mod mulţumitor în formele raţionale ale spiritului, că acestora le rămâne până la urmă inaccesibile tocmai conţinutul lor viu, care nu-şi poate găsi expresia adecvată decât în forma artistică a creaţiei umane. Această concepţie panteist-vitalistă a lui Goethe asupra funcţiei excepţionale a artei în cunoaşterea vieţii va fi preluată şi dezvoltată, direct sau prin mijlocirea altor continuatori ai ei, de filosofia vieţii (dealtfel, Dilthey va lansa conceptul său de bază al trăirii (Erlebnis) anume într-un studiu biografic despre Goethe), de filosofia fiinţei a lui Heidegger, de existenţialism, de "trăirism", de antropologia dialogică a lui Buber, de "estetica creaţiei verbale" a lui Bahtin ş.a. La noi începuturile valorificării tradiţiei goetheene este legată în primul rând, şi pe drept cuvânt, de două nume: Lucian Blaga, despre care Antonio Banfi a scris două eseuri şi Tudor Vianu. Dar nu vom exagera spunând că terenul fusese deja pregătit de G. Ibrăileanu, care, deşi nu pleacă direct de la Goethe, a cultivat tradiţia vitalismului panteist preluată din opera lui Tolstoi şi a altor scriitori ce au zugrăvit viaţa cu un profund realism artistic.

Scanned with OKEN Scanner

vorbeşte poetul, "acea distincţie morală", "acea aspiraţie la bine şi chiar la sacrificiu", într-un cuvânt acea noblețe a trăirii care emană foarte firesc„ din sufletul ei, din toată fiinţa ei..." [Ibid]. Astfel, condiţionând desăvârşirea estetică a creării imaginii artistice a omului în opera literară de aptitudinea scriitorului de a crea personaje vii, de a ne înfăţişa "oameni în carne şi oase trăind", Ibrăileanu înţelegea prin această condiţie că personajul literar trebuie să trăiască o "viaţă complectă", să prezinte fiinţa întreagă a omului, de la senzaţii şi emoţii până la gândirea raţională cea mai înaltă. Aici e piatra de încercare a talentului literar: orice idei superioare şi importante ar pune autorul în mintea sau gura personajului, acestea trebuie să ne apară ca manifestări ale gândirii unui om viu, ci nu ale unei maşini intelectuale. Nici zugrăvirea pasiunilor celor mai puternice nu-i vor garanta succesul, dacă personajul ne apare doar ca o maşină fiziologică. Distincţia dintre ceea ce este viu în om şi în comportamentul lui şi ceea ce sunt simptome ale morţii - mecanizarea vieţii lui sufleteşti şi intelectuale - este decisivă în receptarea estetică a operei literare şi în primul rând a personajelor literare. Această distincţie este foarte subţire şi deseori este cu neputinţă de a-i da o definiţie critică satisfăcătoare, dar ea este totdeauna intuită infailibil de cititor. Tot ce este manifestare a maşinismului în gândurile, emoţiile, vorbele şi faptele omului ne provoacă o reacţie estetică spontană, fie comică, fie una de oroare sau antipatie, pe care nu întotdeauna ni le putem explica. De exemplu, de ce ne este atât de antipatic Karenin, soţul Annei, care nu face nimănui nici un rău, este corect, îşi construieşte relaţiile cu alţii în baza unor obligaţii sociale şi morale pe care cere să fie îndeplinite şi pe care le respectă personal fără să devieze nici cu o iotă de la litera legilor scrise şi nescrise ale societăţii înalte din care face parte şi în care are reputaţia binemeritată a unui model exemplar de moralitate? De ce moralitatea lui Karenin nu face din el "un tip estetic desăvârşit" ca Saşa Comăneşteanu sau ca femeile lui Brătescu-Voineşti, care iubesc ca nişte "surori" pe soţii lor mai în vârstă cu o iubire, fără o pasiune erotică debordantă, în care "psihologia îşi ia drepturi mari asupra fiziologiei" [48, p. 110]. Prin prisma conceptului său de "viaţă complectă" criticul nostru răspunde: pentru că „acel Karenin sterilizat de sentimente din natură şi prin îndeletnicirile lui de birocrat" este o desăvârşită prezentare artistică de către Tolstoi a unei întruchipări antiestetice a moralităţii, a ceea ce este mecanizare perfectă a conştiinţei morale care permite să respecţi litera moralităţii fără acea "multă participare a sufletului" care dă un farmec estetic "iubirii pur omeneşti", chiar atunci când această nu are un mare elan vital, propriu tinereţii, precum este cea a Elenei Cioranu din *Două surori* de Brătescu-Voineşti. Cu alte cuvinte, Karenin este o perfectă maşină birocratică nu numai în calitate de mare funcţionar de stat, ci şi în viaţa lui personală, intimă şi de familie. El întruchipează maşinismul funcţional, forţa ucigătoare a literei moarte a unei morale convenţionale şi nemiloase care striveşte sub roţile maşinismului orice manifestare a vieţii ce iese din cadrul unor tipare de comportament fixate în mentalitatea oamenilor sub formă de prejudecăţi indiscutabile. Ibrăileanu a intuit cu perspicacitate semnificaţia simbolică a sinuciderii Annei prin aruncarea ei sub roţile trenului, când observa: „A fascinat-o trenul. N-a putut rezista, în acel moment, acelui fel de tentaţie,

Scanned with OKEN Scanner

care seamănă cu tentaţia abisului. Dar întâmplarea asta trebuia să se întâmple. Moartea prin sinucidere e tot atât de „determinată" ca şi orice moarte <...> . Moartea cauzată de o boală fizică e termenul fatal al unor procese fiziologice. Sinuciderea – al unor procese sufleteşti" [31, p. 157].

Trenul cu mersul lui rectiliniar, pe căi ferate şi la ore prestabilite, devine în romanul lui Tolstoi imaginea simbolică a mecanizării şi mortificării proceselor sufleteşti din relaţiile dintre oameni, întruchipată de maşina birocratică care este soţul ei. Moartea Annei sub roţile trenului nu este numai o moarte fizică, ci înainte de toate o moarte sufletească la care au dus-o întreaga "societate bună" în care domină formalismul, convenţionalismul, mecanizarea sufletească, societate în care "viaţa complectă", trăită cu întreaga fiinţă omenească, a devenit imposibilă. Tragedia Annei este tragedia femeii care a avut să-şi trăiască viaţa din plin, „cu multă participare a sufletului", ca o mamă iubitoare de copil, ca o soţie iubitoare de soţ, ca o prietenă iubitoare de prietene, dar această năzuinţă a ei nu s-a putut realiza în "societatea bună" în care forma moartă sugrumă conţinutul viu al vieţii sufleteşti, transformându-l pe om într-un "cadavru viu" (idee pe care Tolstoi a pus-o chiar în titlul dramei sale).

Ana şi Karenin întruchipează aceşti doi poli opuşi: viaţa şi moartea sufletului omenesc. Explicând impresia estetică de ansamblu pe care o produce eroina lui Tolstoi ("Ce tip admirabil de femeie e Ana!), Ibrăileanu scrie: "E frumoasă, desigur: dar sunt, chiar în acest roman, atâtea altele tot atât de frumoase, dacă nu şi mai mult! Inteligentă, distinsă? Desigur. Dar distincţia, inteligenţa şi frumuseţea nu sunt de ajuns pentru ca să creeze o Ana. Ceea ce o face unică e faptul că ea respiră numai viaţă, palpitarea vieţii, candoarea vieţii, căldura vieţii, spontaneitatea vieţii, "însufleţirea" ar zice Byron.

În gară, când o vedem întâiaşi dată, în gesturile ei, în ochii ei, pe buzele ei palpită această viaţă.

Şi Tolstoi, care a iubit-o, fără îndoială, care a simţit până-n fundul sufletului parfumul vieţii şi sufletului acestei femei, a ştiut să ne inspire şi nouă sentimentul său pentru ideala sa Anna şi să ne pasioneze pentru tot ceea ce atinge fericirea ei", [31, p. 156-157].

Karenin e la polul opus al acestei vieţi de care palpită toată fiinţa Annei. El întruchipează, cum am spus, mecanizarea şi împuţinarea vieţii în om. Are şi el destule calităţi pentru a putea fi luat (şi este luat în unele saloane ale aristocraţiei petersburgheze) drept întruchipare a moralităţii ireproşabile. Dar Tolstoi nu opune prin Anna şi soţul ei elanul vital şi raţiunea sau buna judecată, nici frumosul (esteticul în general) şi binele (sau eticul în general). Anna ca întruchipare artistică a "candoarei vieţii", a "însufleţirii" este admirabilă nu numai din punct de vedere al unui gust "pur estetic", ci şi prin faptul că reprezintă o moralitate autentică şi superioară celei a lui Karenin şi a "societăţii bune" care e de partea lui. Anna refuză să ducă o viaţă dublă şi să-şi ascundă adevărata sa viaţă sufletească îndărătul unor aparenţe de convenţionalitate, ea îşi reclamă făţiş drepturile sale la o viaţă bazată pe sentimente şi relaţii personale adevărate, ea doreşte să-şi aducă formele sociale ale vieţii sale în

Scanned with OKEN Scanner

concordanţă cu conţinutul viu al vieţii sale spirituale. Prin chipul Annei concepţia lui Tolstoi este într-adevăr foarte aproape de concepţia goetheană care, cum arată esteticianul italian Antonio Banfi, "are la "bază motivul revoluţiei Spiritului care frânge şi răstoarnă pretinsa valabilitate a poziţiilor, instituţiilor, valorilor specifice prezentului, instituţiilor şi proiecţiilor culturale" [34, p. 302]. Un asemenea spirit al voinţei de a trăi o viaţă adevărată nu se poate conforma literei moarte a unei morale vechi, rigide, dogmatice, el nu poate să nu să se ridice contra a tot ce stă în calea trebuinţelor fireşti ale fiinţei omeneşti în viaţa de familie sau în cea socială, el frânge vechile forme sau este înfrânt sub presiunea lor încă copleşitoare, cum e cazul Annei, dar el nu poate accepta supunerea în faţa unor procese de mecanizare şi formalizare a vieţii spirituale şi morale. Aceste procese se amplifică continuu în societatea modernă a civilizaţiei industriale pe parcursul ultimelor două secole. Literatura şi arta, începând cu sentimentalismul, preromantismul şi romantismul, şi-au văzut misiunea lor principală în a apăra principiile de bază ale filosofiei estetice ale umanismului renascentist şi, înainte de toate, de a cultiva discernământul estetic în faţa confuziei tot mai răspândite dintre expresia autentică a vieţii adevărate şi expresia consecinţelor nefaste ale expansiunii tehnicismului în sfera omenescului, ale prevalării principiului creşterii cantitative a productivităţii materiale asupra principiului calităţii umane a vieţii. Conştiinţa alarmantă a decăderii umaniste a culturii şi artei de la sf. sec. 19 – începutul sec. 20 cedează locul unor concepţii tehnocratice şi antiumaniste despre artă, tot mai agresive în pretenţia de a reprezenta în modul cel mai totalitarist spiritul de modernitate inovatoare, revoluţionară al secolului 20. Ibrăileanu a fost unul din acei gânditori care au intuit de la bun început orientarea antiumanistă şi tehnocrată a acestor concepţii care mutau accentul în evaluarea operei de artă de pe calitatea estetică a conţinutului de viaţă exprimat artistic pe latura formală şi tehnică a construirii ei.

În acest context devine mai clar rolul central pe care conceptul de "viaţă complectă" îl joacă atât în ideea lui Ibrăileanu de "critică complectă", cât şi în reflecţiile sale privind structura personajului romanesc. Expresia artistică cât mai plenară a vieţii complete este pentru dânsul o condiţie principală pentru orice gen de creaţie literară, atât în poezia lirică, cât şi în genul dramatic. Dar în proza de gen romanesc această condiţie este mult mai complexă, ea punând în faţa autorului de roman un set întreg de condiţii, precum: condiţia obiectivităţii autonome a personajului, a complexităţii şi totalităţii structurii lui sufleteşti, a logicii sau consecvenţei lui interne şi a clarităţii ideii de ansamblu pe care vrea să ne-o comunice autorul prin personajul dat sau prin întregul ansamblu de personaje.

Complexitatea conţinutului de viaţă ce se reflectă în „marea oglindă a vieţii" este focalizată mai ales în imaginea romanescă a omului, adică în personajul romanesc. Complexitatea personajului romanesc este mai întâi de ordinul conţinutului (plinătatea trăirii estetice a vieţii), ceea ce presupune îmbinarea unor mijloace de zugrăvire împrumutate din toate genurile literare şi artistice, din lirică, dramă, muzică, pictură, cinematograf.

Scanned with OKEN Scanner

Explicând de ce crede că anume Maupassant, ci nu Zola, Bourget sau Loti, reprezintă un "adevărat mare romancier", Ibrăileanu scrie: "...cetind pe Zola, de pildă, te întrebi adesea: dar omul ăsta (un tip oarecare), pe lângă o celulă a societăţii, mai are şi viaţa sa internă complicată; cetind pe Bourget, te întrebi: dar omul ăsta, pe lângă viaţa internă, mai e şi o celulă socială; cetind pe altul, te întrebi: dat toate astea se petrec în natură, e noapte, sunt stele sau nu, e frig, e pe munte... şi unde-i natura?

... Dar dacă romancierul nu poate abstrage un fenomen sufletesc din fenomenele sociale, şi viceversa, atunci trebuie să aibă talent analitic şi descriptiv şi pentru individ, şi pentru societate, altmintrelea va fi slab într-o parte şi tare în alta.

Zola, desigur, e slab - relativ - în analiza vieţii sufleteşti individuale, de aceea îşi îndreaptă privirile, mai mult, asupra maselor.

Am zis că un roman adevărat cuprinde şi psihologie individuală şi descriere a societăţii. Am zis că Maupassant e puternic în amândouă" [9, p. 302-303]. Problema cea mai dificilă ce stă în faţa romancierului constă atât în aceea că el trebuie să ştie să ne prezinte şi stări generale, caracteristice ale societăţii umane din epoca respectivă, şi să creeze imagini pitoreşti ale naturii sau ale mediului urban care să potenţeze "culoarea locală" şi să ne dezvăluie cu pătrundere anumite stări ale vieţii sufleteşti a eroilor, cât şi în aceea ca toate aceste descrieri şi analize să se închege în imagini de ansamblu individualizate şi distincte ale vieţii complete, să fie coagulate în totalitatea individuală a unui mod concret de a trăi, adică într-un destin individual foarte reprezentativ pentru societatea şi epoca dată. "Şi cetind romanul cu băgare de seamă, vezi cum pe bătătură – caracterul lui Duroy [Georges Duroy este personajul central din *Bel-ami* - A.G.] - s-au urzit toate frumuseţile lumii în care se învârteşte. Cazarma, ziaristica, sfaturile tovarăşilor, pilda lor şi a financiarilor, a deputaţilor, a oamenilor de stat – acestea au format pe Duroy. Şi dacă toate astea au desăvârşit în Duroy o secătură, apoi asta înseamnă că <...> totul e putred. Analizând pe Duroy, găsim într-însul un mozaic de răutăţi, în care fiecare parte are un fabricant anumit deosebit, pe nume: ziaristică, deputaţi etc.

Iată dar că, studiind pe Georges Duroy, studiezi puterile sociale domnitoare în societatea asta descrisă de Maupassant <...>.

Şi Duroy nu e un tip, de altmintrelea, care se înalţă prin ticăloşii extraordinare, nu. El se înalţă prin contribuţia aceloraşi ticăloşii cari se găsesc şi în ceilalţi, cu frumuseţe de firmă de bărbier" [9, p. 304-305].

Talentul de "adevărat mare romancier" al lui Maupassant s-a manifestat în acest roman al său prin marea lui putere de sinteză care i-a permis să adune ca într-un focar puterile sociale domnitoare în societatea descrisă, atât de variate şi eterogene, în acel mod individual şi concret de trăire a vieţii care este omul viu "în carne şi oase", nu un scelerat nemaipomenit, un "talpa iadului", ci un om obişnuit ca mulţi alţii şi totuşi cu o individualitate proprie, conştientă şi verosimilă în diversitatea manifestărilor ei episodice. Duroy nu este un personaj satiric, un tip de comedie de moravuri, el este un personaj romanesc zugrăvit cu mult realism social şi psihologic, fără exagerări groteşti, dar tocmai prin normalitatea şi banalitatea sa ordinară per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajul acesta potenţează mesajul critic al romanului: "Uitându-ne la romanul ăsta, vezi viaţa: oamenii ticăloşi îţi ies înainte în fiecare moment, te calcă pe picioare, ca Sobakevici al lui Gogol, te ghiontesc, iar cei de treabă trec tăcuţi şi repede" [9, p. 306].

Romancierul, prin urmare, trebuie să ştie nu numai a ne face, prin reflecţiile sociale, istorice, morale „spuse" în formă de eseu sau abatere lirică, o idee generală despre puterile sociale domnitoare în societate, ci să ne „arăte" cum aceste puteri se adună şi lucrează în caracterul individual al personajului, în viaţa lui individuală de fiecare zi. Ibrăileanu a spus despre D. Zamfirescu că acest scriitor anume în roman s-a simţit la el acasă. Şi cititorul se simte în roman la el acasă, fiindcă romancierul ştie să aducă ideile şi teoriile cele mai generale, sensurile cele mai ideale acasă, să le arăte şi să le verifice cum lucrează ele în viaţa cotidiană, în relaţiile personale cele mai familiale, să le raporteze la nevoile şi trebuinţele cele mai elementare ale fiinţei umane[#]. Anume în sfera prozei vieţii cotidiene se adună şi se întrepătrund sferele cele mai înalte şi mai ideale ale societăţii, care doar în ştiinţele sociale specializate se studiază ca laturi separate şi izolate de viaţa individuală a omului, în realitate toate aceste sfere şi evenimente nu există decât prin relaţiile sociale şi individuale dintre oameni. Nici istoria, nici oricare altă ştiinţă despre om nu poate concura cu romanul în ceea ce priveşte demistificarea existenţei independente a ideilor teoretice abstracte, reîntoarcerea lor acasă, în realitatea vieţii cotidiene, redarea conţinutului lor uman din relaţiile individuale, interpersonale dintre oameni concreţi, vii, în "carne şi oase". Romanul constituia pentru Ibrăileanu o "culme a literaturii" în dezvoltarea umanismului şi democratismului prin faptul că marile probleme ale societăţii şi umanităţii sunt raportate la şi „arătate" în viaţa de fiecare zi a omului de rând. În "viaţa complectă" a acestuia socialul şi individualul, exteriorul şi interiorul, raţionalul

---

[#] Istoria cea mai nouă şi-a îndreptat şi ea privirea mai atent spre aspectele cotidiene ale vieţii omului din epocile istorice studiate. Fernand Braudel, unul din fondatorii "noii şcoli istorice" din Franţa ("şcoala de la Annalles" cum i se mai spune) insistând asupra necesităţii istoricului de a se călăuzi de adevărul că dintotdeauna avem o coexistenţă a stratului de jos cu cel de sus" şi că această coexistenţă "impune istoricului o dialectică lămuritoare", scrie în introducerea la cartea sa *Structurile cotidianului*: "Rămâne să justific o ultimă opţiune: nici mai puţin, decât această introducere a vieţii de zi cu zi în domeniul istoriei. Este ea folositoare? Este ea trebuincioasă? Acest "zi de zi" reprezintă fapte mărunte care abia dacă se arată prin timp şi spaţiu. Cu cât restrângi spaţiul observaţiei, cu atât mai mult ai şansa să te găseşti în chiar mediul înconjurător al vieţii materiale: marile cercuri corespund de obicei cu istoria cea mare <...>. Atunci când restrângi timpul supus observaţiei la fragmente mărunte, întâlneşti fie evenimentul, fie faptul divers: evenimentul s-ar vrea, se crede, unic; faptul divers se repetă şi, repetându-se, devine generalitate sau, mai bine, structură. El invadează societatea la toate nivelele, caracterizează feluri de a fi şi de a acţiona perpetuate la nesfârşit. Uneori câteva anecdote sunt de ajuns pentru ca un beculeţ să se aprindă, să semnalizeze moduri de viaţă. <...> Din observarea micilor incidente, a notelor de călătorie, se revelează o societate. Felul în care, la diversele sale etaje, oamenii mănâncă, se îmbracă, se adăpostesc nu este niciodată indiferent. Şi în aceste instantanee, de la o societate la alta, se manifestă, de asemeni, contraste disparate care nu sunt toate superficiale. Recompunerea acestor imagini este un joc distractiv şi eu nu îl socotesc inutil [36, p. 14-15]. Cum vedem, optica istoricului de astăzi se apropie mult de optica romancierului (penultima propoziţie pare a fi chiar o citare liberă a unei spuse a lui Balzac din romanul *Ţăranii*), anume romanul i-a făcut pe istorici să înţeleagă importanţa structurilor cotidianului pentru o înţelegere mai cuprinzătoare şi mai profundă a mersului mare al istoriei societăţii umane.

Scanned with OKEN Scanner

şi emoţionalul, binele şi răul, urâtul şi frumosul se întrepătrund şi formează un tot organic în care elementele constitutive trebuie să fie observate şi distinse, dar nu pot fi izolate şi contrapuse unul altuia. Nu separarea lor, ci interacţiunea şi întrepătrunderea lor într-o imagine vie a omului trebuie să fie urmărite şi arătate de romancier.

II. 3.3.1. "Creaţia şi analiza" personajului

În *Cursul de estetică literară*, constatând că „în roman găsim şi creaţie şi analiză" şi admiţând că "ambele procedee sunt necesare în roman", susţine totuşi cu tărie "procedeul superior este creaţia", pentru că "orice artă există ca artă mai mult prin creaţie, mai ales arta literară.

Tolstoi, Balzac, Shakespeare sunt mari prin creaţie, nu prin analiză. Ceea ce rămâne de la ei sunt tipurile create, nu cele analizate. Aşa: Anna Karenin, Hamlet, Nataşa trăiesc cu multă intensitate. Ei sunt adevăraţi pictori ai vieţii şi creatori alături de Dumnezeu. <...>. Prin urmare, operele care au mai multă creaţie decât analiză, acelea sunt mai durabile, fiindcă oricând creaţia va fi eternă, pe când analizele se demodează, deoarece aici este vorba de concepţii filozofice, morale etc., care evoluează de la o epocă la alta. Analiza psihologică depinde de concepţia timpului şi deci nu prezintă caracterul de durabilitate. Viaţa nu îmbătrâneşte, este eternă, chiar dacă a trecut vremea, pe când concepţiile îmbătrânesc" [23, p. 83]. De aceea „în roman un bun creator trebuie să păstreze proporţia între analiză şi creaţie, căci uneori analiza este daunătoare" [23, p. 85]. Aproape două decenii mai târziu, urmărind evoluţia mai nouă a romanului european, îndeosebi a celui francez, criticul nostru observa cu oarecare îngrijorare: "De câtva timp, analiza împietează foarte mult asupra creaţiei, fiindcă romanul se îndepărtează de tipul general consecvent şi devine un roman-problemă, o "invenţie" epică, ce tinde să clarifice o problemă de psihologie sau de morală". Ceea ce îl îngrijorează este nu problematizarea, psihologizarea, eseismul sau "criticismul" acestui tip nou de roman, ci faptul că "romanul-problemă lasă crearea de caractere pe planul al doilea şi se ocupă cu problema care şi-o pune" [23, p. 86-87]. Poziţia rezervată a lui Ibrăileanu faţă de evoluţia romanului modern de la începutul secolului 20 nu este cea a unui tradiţionalism conservatorist, refractor oricăror procese de înnoire a artei literare cum este calificată uneori atitudinea sa rezervată şi chiar critică faţă de „aşa-zisa literatură nouă". La o privire retrospectivă mai largă, din punctul de vedere al impasului modernismului din ultimele decenii, ea ne apare destul de clarvăzătoare şi de actuală, pilduitoare chiar prin faptul că Ibrăileanu nu se închină cu obedienţă în faţa a ceea ce E. Coşeriu a numit „prejudecata noului", care substituie noutatea valorii reale.

În literatura modernă postrenascentistă, începând cu clasicismul, care prezentarea personajului tragediei a axat-o pe polaritatea raţiune/sentiment, iar cea a personajului comediei – pe întruchiparea unor caractere-esenţe, clasificate şi definite în literatura "cugetărilor", "eseurilor" şi a "maximelor", analiza caracterului, care la scriitorii Renaşterii, inclusiv la Shakespeare, era o imagine a omului ca o totalitate individuală, spontană şi indisociabilă, devine un mijloc tot mai important de creare a

Scanned with OKEN Scanner

personajului literar în toate genurile. În această creştere a ponderii analizei printre celelalte mijloace de caracterizare a personajului şi-a spus cuvântul influenţa exercitată asupra literaturii de progresele impresionante ale ştiinţelor naturii. Aceste progrese s-au datorat în mare măsură metodei de observare şi descriere obiectivă a fenomenelor, de analiză, adică de descompunere a totalităţii individuale a unui fenomen în elementele lui, componente principale ale esenţei lui, şi de clasificare şi de definire în calitate de categorii generale, proprii unor clase cât mai largi de fenomene de acelaşi gen, ca apoi aceste categorii generale să fie reasamblate din nou, dar nu într-o totalitate individuală concretă, care este fenomenul real, ci într-o totalitate esenţializată, într-o schemă funcţională care ar permite reproducerea previzibilă sau planificată a manifestărilor unor însuşiri esenţiale ale fenomenelor concrete necesare, utile pentru om, pentru activitatea lui practică de creare a unor lucruri şi specii noi, inexistente în natură. Toate lucrurile sunt concepute nu ca fenomene individuale vii, ci doar ca exemplare ale unei serii de relaţii cauzale, logice, ca manifestări ale unei şi aceleaşi esenţe, gen. Acest mod de cunoaştere analitică esenţializată a realităţii obiective, care i-a asigurat omului succese mari în realizarea voinţei lui de putere, de cunoaştere şi de stăpânire a naturii, s-a extins şi asupra naturii umane, devenind tot mai atractiv şi pentru scriitori. Naturalismul, care în cea de-a doua jumătate a secolului al 19-lea se confundă tot mai mult, până la o substituire completă, cu realismul, marchează un punct de cotitură în reorientarea literaturii de la filosofia umanistică, cultural-spirituală, de la umanismul ştiinţelor sociale, în care Balzac se vroia a fi un doctor în romanele sale, spre pozitivismul unor cercetări experimentale asupra omului. Zola în conceptul său de "roman experimental" îşi lua drept model fiziologia experimentală şi medicina patologica[#]. Modelele de analiză ştiinţifică a comportamentului uman se vor schimba în epocile următoare: locul modelului fiziologic-biologic îl va lua modelul psihanalitic (freudian, jungian, neofreudist etc.), sau cel cibernetic-semiotic, dar de la naturalism până la curentele moderniste cele mai avangardiste se perpetuă principiul "experimentalismului", prin care scriitorul îşi asumă dreptul de a lua, ca şi experimentatorul anatomist, bisturiul în mână (metoda psihanalitică este şi ea un bisturiu de vivisecţie) şi de a descompune întregul care este corpul sufletului omului, chiar cu preţul sacrificării vieţii din

---

[#] Martin Buber, unul din fondatorii antropologiei filosofice contemporane, şi anume a acelei orientări ale acesteia care are la bază concepţia dialogică a existenţei şi comunicării umane, respingea atitudinea experimentalistă faţă de om anume pentru faptul că ea face abstracţie de ceea ce este definitoriu pentru specificitatea fiinţării omului ca subiect în lumea lucrurilor-obiecte. Această delimitare subiect (personalitate) vs obiect (lucru) care sunt doi poli opuşi ai cunoaşterii este o idee centrală în estetica literară a lui Bahtin, care continuă ideea lui Dilthey despre statutul specific al ştiinţelor umane în raport cu ştiinţele exacte ale naturii: „Точные науки – это монологическая форма знания: интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект – познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь*. Любой обьект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может быть восприниматься и изучяться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*. Дильтей и проблема понемания. (...) Вещь и личиность как *пределы* познания" [25, p. 363]. Obiectul ştiinţelor umanistice este omul şi produsele activităţii lui (inclusiv textul literar) ca subiect. Or, structuralismul francez, observa Bahtin, a desubiectualizat acest obiect de cercetare. „В структурализме только один субъект – субъект самого исследователя. Вещи превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект некогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение, в нем всегда двое (как диалогический минимум)" [25, p. 372-373].

Inv. 183060

Scanned with OKEN Scanner

formele materiei organice, în acele elemente care sunt considerate de experimentator cele mai esenţiale. În toate aceste experimentări se caută a cunoaşte viaţa omului ca un mecanism, pe care experimentatorul ar putea să-l dirijeze ca pe o maşină funcţională. Or, viaţa şi mecanismul sunt două "lucruri" esenţial diferite, mai bine zis mecanismul, chiar cel mai performant – computerul, este un lucru ce imită sau potenţează anumite funcţii mecanice, fizice şi mentale, ale omului, dar acesta, ca formă superioară a vieţii psihice, conştiente, îşi manifestă cel mai plenar fiinţa sa tocmai atunci când depăşeşte orice "mecanisme", "automatisme", "arhetipuri" de comportare vitală stereotipizată, serializată, clasificată şi se manifestă ca un subiect individual şi liber, ca un "Eu". Forma plenară a vieţii în om este tocmai personalitatea ca o totalitate individuală, unică, irepetabilă, de însuşiri fizice şi spirituale ale speciei sale.

Când Stalin a lansat faimoasa definiţie dată scriitorului – „inginer al sufletului omenesc", – aceasta i-a măgulit pe mulţi scriitori, ea fiind luată şi reluată cu mândrie drept cea mai înaltă apreciere a utilităţii sociale a creaţiei literare. Stalin cunoştea şi ştia bine să exploateze slăbiciunile omului, inerente lui oricât de talentat ar fi într-o profesie sau alta, iar statul, cu atât mai mult unul totalitarist, are nevoie de oameni-funcţii, de suflete-maşini înşurubate în marea maşinărie a statului care tinde să pună sub control întreaga viaţă a societăţii civile, toate drepturile omului fiind reduse la obligaţiile lui de cetăţean al acestui stat. Această tendinţă de a subordona individul uman unor interese colectiviste superioare reprezentate de statul totalitarist este proprie tuturor ideologiilor totalitariste, indiferent de conţinutul lor social, moral, religios. La noi în perioada interbelică această tendinţă era promovată activ de către „trăirişti" în frunte cu Nae Ionescu, de „gândiriştii" în frunte cu Nichifor Crainic. Teoria şi literatura realismului socialist au slujit de minune acestui scop, fiindcă Stalin a reuşit în chip genial de simplu să găsească joncţiunea dintre necesitatea funcţională a statului-maşină şi ambiţia scriitorului de a fi constructor de suflete omeneşti, vanitate proprie nu numai scriitorului "realismului socialist". Unii scriitori şi teoreticieni ai literaturii moderne şi avangardiste au mers chiar mai departe de scriitorii "realismului socialist" în mecanizarea trupească şi sufletească a personajului literar, în dezumanizarea teoretică şi artistică (uneori declarat antiestetică şi antiartistică) a imaginii literare a omului. Nu aceasta fac, conştient sau mai curând inconştient, acei naratologi care reduc imaginea artistică a omului la personajul-funcţie, iar relaţiile umane complexe dintre personaje – la scheme de funcţii? Matricea formalistă funcţionează în aceste scheme ca un cod genetic.

După primul război mondial, această tendinţă de reorientare a literaturii spre naturalism şi maşinism începea să capete deja proporţiile unei concepţii a "rupturii" totale, revoluţionar-nihiliste de tradiţiile vechi ale umanismului burghez liberal-democratic, care pleca de la ideea autonomiei şi libertăţii individuale ale omului ca personalitate individuală întreagă, ireductibilă la o funcţie sau alta, oricât de importantă ar fi aceasta.

G. Ibrăileanu a intuit cu perspicacitate pericolul pe care îl aducea dezvoltarea, unilaterală şi exagerată, a acestui gen de analiză în romanul european de la sf. sec. 19 – încep. sec. 20. Pentru el corelaţia creaţie-analiză nu era doar o problemă tehnică literară, îmbinarea optimă dintre ele nu se reducea la folosirea preponderentă a unui procedeu sau altul într-o specie sau alta de roman, îndărătul lor el căuta să vadă o anumită direcţie în evoluţia modului de a concepe şi zugrăvi omul în roman şi în

Scanned with OKEN Scanner

literatură în general: ca subiect al propriei lui vieţi sau ca obiect al observaţiei, analizei şi cugetării romancierului despre viaţă, ca pretext şi exemplu concret pentru a pune o problemă socială, de psihologie, de morală etc. Pentru Ibrăileanu literatura, arta în general, era înainte de toate o creaţie prin imaginaţie a vieţii, care fiind fictivă face concurenţă celei reale şi chiar este "mai vie decât viaţa" [23, p. 245]. "A crea înseamnă, - citim în *Cursul de estetică literară*, - a face, a crea o lume fictivei, alături de cea reală, a crea personaje care trăiesc în afară de oamenii pe care îi întâlnim pe stradă. La noi, Caragiale este cel mai mare creator. Un Rică Venturiano, Caţavencu, Liţa, Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu sunt personaje care vor rămânea, ele trăiesc, sunt deci realităţi şi vorbim despre ele ca despre nişte oameni în carne şi oase. Dar în afară de oameni scriitorul creează şi natura. De exemplu, natura din *Făt-Frumos din tei* a lui Eminescu unde ni se zugrăvesc peisagii frumoase ca: munţi, râuri, codri etc., pe care nu le găsim în realitate, <...> dar care există pentru noi, tot aşa de bine ca şi cele naturale, create de Dumnezeu. Deci scriitorul de talent alcătuieşte prin imagini o nouă lume fictivă, care n-are corespondent exact în lumea reală. S-a spus totdeauna că creatorii mari fac concurenţa stării civile"[23, p. 82].

Există moduri diferite şi divergente de a concepe creaţia artistică: clasic, romantic, realist, dar "un scriitor mare nu este nici romantic, nici realist, ci este un creator mare", adică este mare nu prin faptul că reprezintă arta clasică, cea romantică sau cea realistă sau ilustrează o concepţie dominantă a timpului său, ci înainte de toate prin faptul că "crează o natură, alături de cea dumnezeiască, imitând natura", ci nu copiind-o, fiindcă "nu se poate vorbi de o copie exactă a realităţii", deoarece copierea cea mai exactă nu ne poate da o imagine vie a vieţii, aceasta nu poate fi decât produsul creaţiei care ştie să imite şi să concureze forţa creatoare a naturii. "Desigur că oricând concepţia unui scriitor este însufleţită de filosofia, morala timpului. Un scriitor care a trăit într-o epocă pe când domnea o concepţie voluntaristă era desigur tentat să conceapă pe oameni înzestraţi cu mai multă voinţă în dauna sentimentului; <...> Oricum ar fi însă, un creator adevărat, în orice timp, ştie să respecte logica vieţii" [23, p. 85].

Ceea ce îi caracterizează în primul rând pe marii scriitori şi totodată îi deosebeşte de alţi mari gânditori este „un extrem simţ artistic" pentru manifestarea logicii proprii a vieţii în forma vie şi concretă a individualului. "Creaţia este artă, şi prin urmare nu se poate închipui creator lipsit de concepţia individualului care e obiectul creaţiunii. Cu cât cineva are mai puternică această concepţie, cu atât este mai creator" [35, p. 240]. „Concepţia individualului" este o noţiune-cheie, strâns legată de noţiunile „viaţă complectă" şi „om complect", nu numai pentru conceptul său de roman ca „gen-sinteză", ci şi pentru concepţia sa estetică în genere.

Această condiţie primordială în orice gen de creaţie literară este cu atât mai imperioasă, cu cât este mai dificilă în roman, pentru ca "romanul e un gen complex; el trebuie să redea viaţa în întregimea ei şi de aceea canavaua rămânând epică, romanul conţine şi lirism, şi descripţie, şi dramatism. E, aşadar, un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepţia multilaterală a realităţii" [35, p. 236].

Dacă în *Cursul de estetică literară*, unde Ibrăileanu concepea de asemenea romanul ca un "gen hibrid", dar încă credea că în roman fără analiză se mai poate, în studiul de proporţii *Creaţie şi analiză. Note pe marginea unor cărţi*, scris aproape două decenii mai târziu, el, impresionat profund de revoluţia psihologică, săvârşită de Proust în romanul modern, consideră analiza un component indispensabil şi

Scanned with OKEN Scanner

definitoriu al romanului.

Dacă un roman ar fi transpus în forma operei dramatice sau cinematografice, "am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămâne ceva: ceea ce autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale şi ne spune.

Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai comportarea personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi analiza sufletului lor" [35, p. 199]. În acest studiu el apropie noţiunea de creaţie de "comportism" (o noţiune preluată din psihologia pragmatică americană, pe care Ibrăileanu o cunoştea prin intermediul lui William James, care a lansat conceptul „fluxul conştiinţei"), cititorul fiind rugat să ia cuvântul „creaţie" în înţelesul acesta îngust: înfăţişarea personagiilor şi comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete pe care le putem avea de la ele", făcând astfel mai mult loc pentru analiză, pentru că pe fundalul evoluţiei romanului psihoiogic european a devenit evident că "ceea ce lipseşte prozatorilor noştri e şi această însuşire: psihologismul. Şi e firesc să fie aşa. Creaţia e un proces sufletesc posibil şi unei psihologii mai primitive [în sensul de elementară - A.G.]. În Creangă e multă creaţie de personagii (cât de mult trăiesc în *Amintiri* părinţii lui, moşneagul cu pupăza, dascălii de la Polticeni. Şi tot aşa năzdrăvănii din *Harap-Alb* şi atâtea personagii din poveşti!) Omul întâi priveşte în afară şi mult mai târziu se întoarce asupra lui însuşi. (Unii gânditori consideră această întoarcere spre propriul suflet ca un semn de decadenţă în istoria rasei) Deci analiza e posterioară observaţiei.

Scriitorii francezi cei mai caracteristici, mai specifici se disting prin analiză şi mai ales prin moralism, scriitorii noştri ar trebui să înveţe acest lucru de la francezi, <...> Adică se poate căpăta,prin lectură, prin familiarizare gustul psihologiei sau, mai exact, se poate fortifica tendinţa spre analiză şi moralism, pe care, în chip rudimentar, o are orice om [35, p. 202].

Însă în romanul psihologic modern "analiza e uneori de sine stătătoare, alăturea de creaţie, alteori e subiacentă, contopită în creaţie, având rolul de *principium movens* al creaţiei" [35, p. 203-204]. Pe care din aceste două căi, alternative totuşi, trebuia să urmeze romanul românesc? În 1926 poziţia lui Ibrăileanu este mai ezitantă, el evită să dea un răspuns categoric. Pentru el rămâne un adevăr axiomatic că "creaţia şi analiza se găsesc împreunate, în diverse proporţii, la orice prozator de talent [35, p. 199], dar cu romanele mai noi ale lui Mauriac, Jean Rostand, Gide, Marcel Prevost, Jacques Riviere ş.a., prozatori talentaţi fără îndoială , acest adevăr este mai greu de ilustrat, decât în cazul marilor romane din secolele trecute. "În acest roman, - scrie Ibrăileanu despre *Le desert de l' Amour* de Mauriac, - sunt trei tipuri principale. Abia le vezi. Scriitorul spune destul despre ele - cantitativ şi calitativ -, că să le poţi clasa în anumite categorii umane, dar nu le crează, nu le individualizează, nu "trăiesc". Mai mult trăieşte un tip secundar, nevasta doctorului. Dar ce analiză subtilă a stărilor sufleteştii <...>. Dar aceste stări de suflet nu au un suport destul de vizibil: sunt mai degrabă atribuite unor fiinţe oarecare puse în situaţia de a avea aceste stări de suflet. Acest roman, în care eroii fac o slabă "concurenţă stării civile", este mai mult o colecţie de observaţii ascuţite asupra sufletului omenesc". Deosebirea dintre roman, ca operă de creaţie artistică, şi scriere în genul cugetărilor a devenit în literatura franceză contemporană lui foarte vagă. "Am avut impresia că acea colecţie de cugetări [e vorba de *Deux Angoisses - Le Mort. L'Amour* de Jean Rostand - A.G.] este un roman, pentru că acele cugetări, prin conţinutul lor, prin raportul dintre ele, prin

Scanned with OKEN Scanner

vibranţa lor, trădau un dramatism sufletesc care indica o unică şi continuă experienţă, <...> păreau a consemna rezumativ etapele unei afaceri de sentiment trăite. Iată culmea "romanului" analitic - o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creaţie, fără nici o afabulaţie, fără nici un suport plastic - adică cu suprimarea francă a acestora" [35, p. 200].

Asemenea romane, scrise parcă pentru "a servi ca piese de experienţă preparate parcă anume pentru lămurirea unor probleme literare - opere în care unele elemente sunt izolate ca în experienţele de laborator", în care "analiza, uneori adâncă şi sigură, nu este făcută în vederea stărilor de suflet pentru ele însele, ci în vederea rezolvării problemei" [35, p. 200], dovedeau pentru Ibrăileanu doar că „evoluţia aceasta a romanului e un fapt", nu însă şi legitimitatea ei, estetico-literară se înţelege. [35, p. 201].

Cu totul altceva a însemnat pentru criticul nostru publicarea ciclului de romane *În căutarea timpului pierdut* de M. Proust, care tocmai se încheiase cu editarea postumă a ultimelor două, fapt consemnat de el în *Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust*. Cu acest roman "se pune într-un chip cu totul nou şi problema creaţiei şi aceea a analizei. Aici, mi se pare, stă adevărata noutate a lui Marcel Proust - "revoluţia" pe care a făcut-o el în arta literară". În ce constă anume această noutate revoluţionară? După Ibrăileanu nu în "scafandrismul lui Proust în inconştient" care este "o invenţie gratuită" a criticilor francezi, fiindcă "de rolul subconştientului, de acela al duratei în evoluţia personagiilor au ţinut şi alţii seama... De pildă Dostoievski", [35, p. P. 204] ci în însuşi genul nou al analizei lui. "Analiza lui este sui generis. Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii (în realitate, pe el, în diverse posturi morale trăite ori ipotetice, când redă tipuri - dar vom vedea că cu alt rezultat decât la alţii). Această analiză, la Proust, e o descriere a sufletului şi, mai ales, o povestire a sufletului. El face portretul şi romanul "epic" al unor stări de suflet. El, care n-are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect şi intrigă internă. El creează lumi sufleteşti. Dar să ne înţelegem: aceste lumi nu sunt reflexul proporţionat al vieţii externe. Proust pictează germinarea, generaţia şi coliziunea stărilor sufleteşti, aşa cum se condiţionează ele în de ele – bineînţeles, subt presiunea lumii externe, dar atâta numai: subt presiunea ei, subt incitaţia ei iniţială, şi nu ca o reflectare ori corespondenţă a ei în sensul acelei ajustări interne la extern, de care vorbeşte Spenser, gândindu-se la adaptarea normală, deci practică - adică strict necesară - a fiinţei care „luptă pentru trai" [35, p. 205].

Aniliza psihologică a devenit la el creaţie de "realităţi sufleteşte de sine stătătoare", pentru că acestea sunt "redate nu discursiv, noţional, ci cu toată frăgezimea vieţii, cu tot continuumul lor psihic şi, deşi în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu ştiu ce atmosferă radiată de corelatul biologic.

Rând pe rând, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s-ar putea zice, "biografie" ori poate "monografie" a unei stări de suflet - în realitate o exteriorizare complectă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie". Cu alte cuvinte, "metodul" lui Proust, deşi „lucrează cu inteligenţă", este "metod" de introspecţie psihologică obiectivă, străină de orice confesiune lirică, subiectivă. El ne-a dat creaţii artistice care sunt "studii asupra sufletului omenesc pe viu". Raţionalismul francez, trecut prin filiera intuiţionalismului neovitalist al lui Bergson (Ibrăileanu nu spune nimic despre "bergsonismul" lui Proust, evidenţiat şi caracterizat mai târziu în critica românească de Gamil Petrescu, în schimb el a făcut o paralelă

Scanned with OKEN Scanner

între psihologia artistică a scriitorului francez şi teoria psihologică a lui W. James), va fi atât de subtilizat şi mlădiat ca "instrument de analiză psihologică" în opera lui Proust, încât a devenit capabil să ne dea nu numai observaţii exacte şi pătrunzătoare despre suflet, ci stări şi mişcări ale vieţii sufleteşti a personajului. Nu numai anumite stări sufleteşti (amorul, gelozia, admiraţia etc), ci şi expresiile lor muzicale, plastice, arhitecturale trăiesc în romanele lui ca nişte fiinţe vii. *Sonata lui Vinteuil*, acea bucată muzicală cu un rol atât de mare în amorul lui Swann, <...> invenţie a lui Proust, circulă prin cameră ca o realitate detaşată de executor, ca o fiinţă - ca o fantomă, dacă voiţi...". De asemenea pictura lui Elstir, biserica din Balbec, imaginile naturii şi ale mării, care fiind văzute şi auzite de personaj devin o realitate vie obiectivă ca o "ţesătură de senzaţii, percepţii şi impresii." [35, p. 207].

Ibrăileanu face multe alte observaţii pătrunzătoare privind contribuţiile lui Proust la inovarea revoluţionară a artei literare în romanul modern. Admiraţia sa pentru Proust este mare şi totuşi Ibrăileanu rămâne la convingerea că analiza, oricât de creatoare şi de genială, nu poate fi suficientă, ca procedeu de sine stătător şi principal, pentru soluţionarea tuturor problemelor de creaţie pe care le pune romanul în faţa prozatorilor români. Ei au multe de învăţat la şcoala romanului psihologic nou, îndeosebi la şcoala lui Proust, la "proustism", dar nu credea, cum vor susţine Camil Petrescu şi alţi "proustieni" români, că aceasta este singura cale de modernizare şi sincronizare a romanului şi prozei române. "Creaţia e superioară analizei. Artă literară fără analiză poate să existe[#]. Fără creaţie, nu <...>

Tipurile cele mai vii se găsesc - şi aceasta e foarte natural - la scriitorii eminamente creatori, şi nu la analişti. Proust este un caz excepţional, cum excepţională este analiza lui. Şi apoi, deşi a creat câteva tipuri balzaciene, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufleteşti" [35, p. 221-222].

[#] Ibrăileanu va ilustra convingător în *Creaţie şi analiză* adevărul acestei afirmaţii prin măiestria plasticizantă cu care Turgheniev ştie să creeze farmecul enigmatic al personajelor sale feminine, fără să apeleze, mai bine zis renunţând cu bună ştiinţă la orice analiză: "Acest procedeu este unul negativ, şi anume: Turgheniev, pictând pe eroinele sale cât mai seducătoare prin figură, temperament, conduită, ţine ascunse gindurile lor, luptele lor sufleteşti, deliberările lor interne, conţinutul detaliat al sentimentalităţii lor.

Nu le analizează (şi nici nu le pune - am zice: nu le lasă să se destăinuiască cuiva).

Frumuseţa, graţia, acel "nu ştiu ce" şi "nu ştiu cum" al poetului sibjugă pe eroul din carte (e vorba de Litvinov şi dragostea lui pentru Iren din *Fum* - A.G.) şi pe cetitor. <...>

Aşadar,- pictura ei, cum se zice, cu o mână de maestru, apoi fapte [„comportism" adică - A.G.], dar nici un cuvânt despre ce se petrece în ea „în care sunt două fiinţe" ce luptă între ele.

Iren rămâne de la început până la sfârşit rară, preţioasă şi misterioasă", "cu atât mai încântătoare, cu cât e mai enigmatică. Enigmatică - din cauza lipsei de analiză. ...

Ce este în acest procedeu "tehnic" al lui Turgheniev?

Este sensibilitatea, recunoscută, a lui Turgheniev la "eternul feminin", competenţa lui, simţul lui psihologic superior în domeniul sentimentului de iubire". Ibrăileanu numeşte acest procedeu "misterul plasticei" cu care numai şi se poate reda farmecul inanalizabil al feminităţii, al sentimentului iubirii, al altor sentimente delicate şi adânci, şi care presupune un simţ psihologic superior. Anume instinctul artistic conduce pe foarte mulţi la acest procedeu [35, p. 216]. Prin urmare, caracterizarea psihologică a personajului, crearea de realităţi sufleteşti se pot realiza nu numai prin analiza introspectivă a autorului, ci şi prin alte procedee psihologice, în unele privinţe mai eficiente decât introspecţia auctorială. Unul din acestea este ceea ce Ibrăileanu a numit "mistica plasticei", adică "sugestia psihologică", cum am numit această modalitate în studiul *Măiestria sugestiei psihologice la Ion Druţă*.

Scanned with OKEN Scanner

Ce înţelege Ibrăileanu prin "creatori de tipuri" şi "creator de lumi sufleteşti", care este deosebirea dintre aceste două moduri de creaţie în roman pe care el ţine că trebuie să fie distinse?

"Aşadar, Proust a creat nişte realităţi nouă, - generalizează Ibrăileanu observaţiile sale asupra metodei psihologice a scriitorului francez. - Până acum s-au creat oameni geloşi, ori s-a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust a creat Gelozia, Amorul şi atâtea alte stări de suflet.

Creaţiile lui sunt lumi sufleteşti, care stau la dispoziţia noastră pentru studii asupra sufletului omenesc pe viu. Opera lui Proust conţine piese pentru uzul oricui, şi nu observaţii despre suflet. Aceste piese sunt vii, ca viaţa - întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, ţesuturi care trăiesc, inimi care pulsează încă *in vitro*. <...> Proust face totodată şi anatomia şi fiziologia sufletului, *arătându-ne*, în acelaşi timp cu structura elementară a conţinutului psihic, şi funcţionarea lui". Metoda lui Proust, ar putea fi comparată, observă Ibrăileanu, cu cea a unui anatomist, dacă acesta "ar putea să-şi disece propriul său corp, pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman", cu a unor fiziologişti care fac "experienţe de fiziologie asupra lor înşişi". Într-adevăr, "psihismul estetic" este pealocuri prea "ştiinţific", cum va observa şi Paul Zarifopol în eseul *Despre metoda şi stilul lui Proust*, emană un miros nu tocmai agreabil de laborator de experienţe anatomiste, în care anumite stări ale sufletului unui individ uman se încearcă a fi detaşate de acesta pentru a fi urmărită funcţionarea lor în calitate de fiinţe de sine stătătoare.

Ibrăileanu făcea o distincţie netă între "două feluri de psihologi literari: analişti şi, cu o expresie uzitată în Franţa, "moralişti". <...>

Moralistul face observaţii asupra sufletului şi a conduitei omului, caută cauzele stărilor sufleteşti, tipice etc. Analistul observă sufletul, îl descompune ("analizează"), îl descrie, îl redă, aşa cum este el, cât poate mai exact.

Moralistul presupune gustul ideilor generale şi spirit de generalizare. <...> Analiza presupune o bogată viaţă interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia. (...)

Moralismul ajută creaţia, luminând-o, explicând tipurile plin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completând fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieţii lui interioare".

Relevând că "rar cineva e numai una sau alta. Şi dacă există analişti care nu-s moralişti, ca Dostoievski, nu există moralişti care să nu fie analişti", Ibrăileanu susţinea că "Proust e aproape întotdeauna analist - şi rar moralist". Însă observaţia sa că Proust în loc de oameni geloşi "a creat Gelozia, Amorul şi atâtea alte stări sufleteşti" dovedeşte contrariul, şi anume că analiza sa se soldează cu aceleaşi rezultate ca şi cele ale "moralismului" - Gelozia, Amorul etc., nu sunt realităţi literare noi decât printr-un grad mult mai evoluat în descompunerea fiecărei stări sufleteşti într-un număr mult mai mare de particule elementare, într-o diversitate complexă şi contradictorie de senzaţii, impresii, percepţii din care se constituie treptat un sentiment, o stare de conştiinţă, un gând. În ultimele două volume ale epopeii sale psihologice (*La Prisonniere* şi *Albertine disparue*), publicate postum şi încă nelucrate definitiv de către autor, găsim, scrie Ibrăileanu în *Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust*, "acelaşi astronom al sufletului omenesc, care ne face să distingem cele două bilioane de unităţi ale Căii Lactee din sufletul nostru şi să ne dăm seama de raporturile dintre ele", dar aceste două volume, ce ne introduc în laboratorul de creaţie

Scanned with OKEN Scanner

al scriitorului şi ne permit să observăm "metodul lui Proust" într-o etapă încă nefinalizată, suferă încă de un "deficit de fond, şi anume de "proustism": "Psihologismul acesta, existent şi aici, ni se pare că uneori are lacune. Şi aceste lacune sunt umplute de "moralistul" Proust. Voim să spunem că uneori (sau mai des decât altădată) Proust înlocuieşte observaţia pur analitică cu o judecată psihologică în genul lui Bourget sau France – desigur cu mult mai mult conţinut psihologic decât la Bourget şi France şi fără acele intenţii multiple şi lăuntrice ale lui France.

Mai avem apoi impresia că în *Albertine disparue* sentimentul nu e întotdeauna în acelaşi grad rezolvat în senzaţii ca mai înainte" [37, p. 191].

Aceste observaţii ne duc la concluzia, neformulată explicit, că punctul de plecare iniţial al analizei lui Proust îl constituia "o judecată psihologică" în tradiţia "moralismului" francez, adică a analizei raţionaliste a vieţii psihice, pe care apoi o îmbogăţea şi aprofunda cu noi şi noi observaţii introspective, de unde şi lungimea frazelor, cu "paranteze şi paranteze în paranteze", care "marcau etapele analizei, treptele tot mai afund în suflet, decompoziţia fiecăruia element psihic rezultat dintr-o decompoziţie anterioară a unui agregat mai cuprinzător - şi aşa mai departe" [35, p. 190-191] Cu alte cuvinte, analiza lui Proust lucrează mai mult cu inteligenţa decât cu instinctul artistic, cu intuiţia-revelaţie a întregului, or "inteligenţa e caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieţii" [35, p. 211] îl citează Ibrăileanu, într-o altă ordine de idei, pe Bergson. De aceea opera lui Proust din punctul de vedere al "măsurii cantităţii de viaţă transpusă în roman, adică creată" este, conchide criticul nostru, mai puţin densă şi bogată în comparaţie cu operele "marilor creatori de "tipuri" (mai exact de caractere tipice individualizate, de individualităţi sau personalităţi umane), Shakespeare, Balzac, Dostoievski, Tolstoi. Acordul final al studiului *Creaţie şi analiză* este apologia geniului creator de viaţă al lui Tolstoi: „Cum ia el în piept viaţa, chiar din prima pagină din *Război si pace*, în capitolul acela unde asistăm, în toată puterea acestui cuvânt, la serata de la Anna Pavlovna, o lume întreagă e acolo, din societatea înaltă a Petersburgului, atâţia bărbaţi, atâtea femei, atâta viaţă, atâta varietate. Şi atâta siguranţă în conducerea acestei lumii. Ai uitat că ai în mână o carte, o operă de ficţiune, că-ţi vorbeşte un scriitor. <...> Şi niciodată, în viaţa reală, n-ai fost într-atâta lume, printre atâţia oameni, pe care să-i cunoşti atât de bine"[#] [35, p. 243-244]. Anume la "această creaţie superbă, imensă, bogată şi calmă ca germinaţia grânelor în ogoare şi ca eternitatea, şi mai vie decât viaţa" trebuie să tindă şi prozatorii români ce-şi încearcă puterile în genul romanului. Acest gen de creaţie, "creaţia mare presupune conceperea individualului în raporturile lui cu realitate", ceea ce pune în faţa scriitorului probleme mari şi dificile de concepţie şi artă literară.

[#] Această caracterizare a lui Tolstoi ca model superior de creator de viaţă amintesc de următoarele rânduri din articolul lui C. Stere *Contele Tolstoi:* „Ne impresionează chiar masa de creaţiune, dacă mă pot exprima aşa. Tolstoi, nu numai ca nimeni altul, ştie să facă să trăiască *mulţimile*, care formează cadrul viu în care se desfăşoară acţiunea romanului, dar între eroii lui de avanscenă şi mulţimea enormă, dar plină de viaţă, din fund, el înşiră întotdeauna un popor întreg de tipuri şi personaje, <...> Şi fiecare din aceste mii de tipuri, chiar când va reţine atenţia numai un singur moment, e un om viu, cu sufletul lui deosebit, pe care îl simţi şi îl vezi întreg cu toate durerele şi bucuriile lui, cu scăderile şi momentele de înălţare, şi în *mediul lui natural*, care şi el trăieşte..." [38, p. 182].

Scanned with OKEN Scanner

II. 3.3.2. Unitatea şi complexitatea personajului romanesc

Problema de creaţie cea mai dificilă pe care romanul o pune în faţa autorului este cea a unităţii personajului literar, problemă pe care unii dintre modernizatorii cei mai revoluţionari au soluţionat-o cât se poate de radical: au scos-o de pe ordinea zilei, declarând-o învechită, proprie romanului realist tradiţional, însă lipsită de însemnătate pentru romanul nou. Soluţia această, oricât de supramodernă s-ar pretinde, ni se pare falsă, cu toate că are un temei real – extrema dinamizare şi diversificare a vieţii, ceea ce îi pretinde fiecărui să joace în cursul unei zile o multitudine de funcţii sau roluri sociale, astfel încât individul are, într-adevăr, impresia, asemenea personajului proustian[#], că îşi pierde propria identitate, că eul său se descompune în mai multe euri diferite. Se înţelege că viaţa socială şi individuală a omului secolului 20 nu mai încape în tiparele vechi, statice, ale personajului literar. Necesitatea de a oglindi adecvat însăşi procesualitatea foarte dinamică, în continuă devenire a vieţii sociale, obiective şi a celei individuale, subiective, a cerut şi o nouă structură a romanului, şi o nouă structură a personajului romanesc. Dar o nouă structură nu apare pe ruinele vechii structuri, ci pe calea dezvoltării evolutive a acesteia, a unor inovaţii calitative, funcţionale interne, care un timp rămân neobservate, neconştientizate, dar anume ele pregătesc salturile calitative, fără a produce rupturi şi distrugeri catastrofale. Evoluţiile sunt totdeauna temeinice, latente, revoluţiile sunt mai zgomotoase, mai epatante, dar conţinutul lor adevărat, dacă-l au, nu este decât finalizarea, fructificarea premiselor pregătite îndelung de procesele latente de formare evolutivă a unor noi stări calitative, în viaţa reală şi în modul de a o înţelege, cunoaşte, interpreta şi imagina[##].

Ibrăileanu avea conştiinţa că secolul 20 a deschis, mai ales după primul război mondial, o epocă nouă în istoria omenirii, o epocă a unui „transformism" mult mai dinamic şi radical. Însă el era conştient şi de faptul că schimbările produse peste noapte capătă adeseori în ochii contemporanilor proporţiile exagerate ale unor începuturi de ceva cu totul nou, nemaipomenit în istoria anterioară. El considera că schimbările ce s-au produs de ieri până azi sau sunt aşteptate să se producă mâine trebuie înscrise în durate mai lungi, fiindcă istoria umanităţii, care numără doar câteva zeci de mii de ani, se află în genere abia la începuturile sale, că omul se află încă în

---

[#] „Pentru precizie, mărturiseşte eul narant a lui Proust, s-ar cuveni să dau diferite nume fiecărui din acele euri care s-au gândit la Albertina; cu atât mai mult s-ar cuveni să dau nume diferite fiecăreia din acele Albertine care apăreau în faţă de fiecare dată neidentice, ca şi mările – numai din comoditate numite simplu mare – care se schimbau una după alta şi pe al căror fundal se profila, asemeni unei nimfe, silueta ei".

[##] De altfel, Paul Zarifopol a observat, se pare că primul în critica românească, o influenţă directă a metodei psihologice a lui Tolstoi, pe care Cernâşevski a numit-o "dialectica sufletului", asupra formării metodei lui Proust. În articolul *Tolstoi şi Proust* el scrie: "E greu de crezut că un literat din generaţia lui Proust ar fi putut să nu cunoască pe ruşi. Minuţiozitatea psihologică a lui Dostoievski, din *Crimă şi pedeapsă,* ori din *Krotkaia,* nu anunţă metoda din *A la recherché du temps perdu*? <...> Ruşii au arătat viaţa sufletească în mişcarea ei imediată şi devenirea reala a acesteia au adus-o ei în locul caracterizării prin definiţii şi scheme generale, în locul rezumatelor şi surogatelor logice uzate în psihologia literară veche, cu deosebire în cea franţuzească.

Dar se găseşte între Proust şi un rus celebru o coincidenţă precisă vrednică de luat în seamă". Această coincidenţă există între povestirea lui Tolstoi *Moartea lui Ivan Ilici* şi în ultima nuvelă *La fin de la jalousie* din cartea de debut a lui Proust *Les plaisire et les jours,* pe care criticul nostru o demonstrează printr-o subtilă analiză tematică şi stilistică, caracteristică scrisului său [39, p. 245-346]. Ibrăileanu a observat şi o analogie perfectă între psihologia literară a lui Proust şi teoria psihologică a lui W. James despre "fluxul conştiinţei" [40, p. 141-142].

Scanned with OKEN Scanner

proces de continuă devenire, când mai rapidă, când mai lentă. Ceea ce pare contemporanilor ceva absolut nou, fără nici un precedent în trecut, peste 50 de ani va fi considerat vechi cât lumea, adică se va înscrie organic ca o verigă, etapă în lanţul secular şi milenar al trecutului istoric, şi, dimpotrivă, ceea ce astăzi pare iremediabil învechit, mort, mâne poate să renască şi să devină mai actual decât noul de astăzi. Viaţa este mişcare şi schimbare, dar ea este totodată, în structurile ei mai adânci, continuitate, unitate, identitate cu sine însăşi. Uneori ea este privită doar sub aspectul schimbării (în literatura barocului, romantismului, modernismului), alteori - doar sub acela al permanenţei, stabilităţii (literaturile vechi, clasicismul şi neoclasicismul modern, naturalismul, neomitologismul ş.a.). Lucrul cel mai înţelept, dar şi mai greu de realizat, este de a surprinde şi zugravi artistic viaţa omului în mişcarea, devenirea ei continuă şi totodată în continuitatea, identitatea ei filogenică şi ontogenică.

În roman problema unităţii personajului este mai dificilă decât în alte genuri de creaţie literară pentru că, deja dimensiunile temporale şi spaţiale mult mai mari (cronotopul romanesc în limbajul lui Bahtin) îi impun autorului să-şi arate personajul într-o mare diversitate de manifestări ale caracterului său în funcţie de schimbările locului, mediului şi timpului acţiunii, de relaţiile cu un număr mare de eroi, ceea ce ameninţă personajul cu dispersarea lui în stări sufleteşti şi comportări care să nu manifeste altă unitate decât faptul că sunt atribuite unui personaj ce poartă acelaşi nume.

Adeseori într-un roman „tipurile secundare sunt mai frapante decât cele principale", fiindcă "un tip care circulă de-a lungul unui roman în trei volume este o sumă de imagini prea multe şi prea diverse, ca să putem avea în minte clară, bine delimitată, perfect individualizată, figura tipului. Pe când un tip secundar, care apare numai într-un capitol, dacă e bine zugrăvit, ne rămâne în minte mai exact câtă vreme ne rămâne în minte.

Dacă scriitorul e un adevărat creator, tipul principal desigur că se încheagă în mintea noastră - şi anume din ceea ce are el esenţial, din ceea ce există mereu neschimbat în fiecare variantă a sa. Dar această "imagine" este de o natură specială". E "imaginea compozită, pe care o avem de la un tip prezentat de scriitor în sute de imagini de-a lungul romanului#. Imaginea aceasta e o abstragere din toate imaginile [aceasta "abstragere" sau compunere a "imaginii compozite" îi pretinde şi cititorului un tip special, activ, concreativ de lectură - receptare sintetizatoare - A.G.], şi nu portretul [adică imaginea statică, ca fotografia unei poze - A.G.] viu al tipului, cum ar fi acela dintr-o vârstă anumită, dintr-o zi anumită, dintr-o situaţie anumită, dintr-o dispoziţie sufletească anumită.

În toate acestea, ne-am gândit la scriitorii care "se supun la obiect" şi ale căror tipuri sunt consecvente. Tocmai supunerea la obiect e aceea care determină variaţia

---

Această reflecţie a lui Ibrăileanu se apropie de, mai exact anticipează, delimitarea pe care o va face R. Ingarden dintre stratul obiectelor reprezentate şi cel al vederilor, "imaginea compozită" a obiectului reprezentat – personajul romanesc – se compune din "sute de imagini" în cel de al patrulea strat din modelul Ingarden, care se constituie sau nu, în funcţie de reuşita de creaţie a scriitorilor, din multitudinea de „siluete" ale obiectului reprezentat din stratul al treilea ce apare din stratul unităţilor semantice (dar şi al unităţilor sonore) ale îmbinărilor de cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

imaginilor aceluiaşi personagiu, pentru că personagiul în adevăr "evoluează", e mereu altul, se schimbă el însuşi din cauza timpului şi a împrejurărilor, şi ele schimbătoare. Un scriitor care şi-ar ţinea personagiul identic [într-o identitate statică, nedinamică - A.G.] nu s-ar supune la obiect, n-ar lua act de necontenita schimbare a oricărui om în timp şi în împrejurări.

La unii scriitori, personagiul se schimbă nu din această cauză, ci din cauza lipsei de talent a scriitorului, din cauza că scriitorul nu este pătruns de firea, de esenţa personajului său - şi atunci schimbarea nu e o "evoluţie" a aceluiaşi om, diversele imagini ale personajului nu sunt ipostaze ale aceleiaşi fiinţe.

Când scriitorul însă e un adevărat observator şi creator, atunci cetitorul simte că are în faţă mereu acelaşi om, are sentimentul identităţii personalităţii tipului, are intuiţia naturii nedezminţite a personagiului, îl clasifică în categoria lui umană - tipul există, trăieşte, în acest sens..." [35, p. 216-217].

De aceea este mai uşor de creat personaje bine închegate, bine reliefate, distincte şi memorabile în nuvelă, povestire sau dramă, mai ales în comedie. "Caragiale este cel mai mare creator de tipuri frapante din literatura noastră. La aceasta l-a ajutat mult şi "unitatea de timp" şi "de loc" a bucăţilor sale. ...

Dacă Ziţa "ţinea" zece ani şi se schimba în proporţie cu durata de timp, era oare posibil să sară tot aşa de vie din paginile lui Caragiale ori de pe scenă? Şi încă dacă am fi văzut-o încadrată de lucruri şi locuri diferite care, prin tot alte raporturi cu ea, ar fi luminat-o mereu altfel, schimbându-o în "reprezentarea" noastră?" [35, p. 220].

Şi în literatura universală tipurile cele mai frapante şi memorabile au fost create în operele dramatice sau personagele comice din romane şi povestiri. Din acest punct de vedere personajul romanesc nu poate face concurenţă acestora, dar el este alt tip de personaj, care cere un alt mod de percepţie şi evaluare. În personajul romanesc autorul nu urmăreşte scopul să pună în pregnanţă chintesenţa unui tip social sau a unei mentalităţi, ci să ne prezinte personalitatea individuală a omului ca "o lume întreagă", ca trăind o "viaţă complectă" în toată complexitatea ei estetică, socială, morală, etnică. Dar această "lume întreagă" şi "viaţă complectă" trebuie să ne fie înfăţişată într-o formă individuală unică, fiindcă viaţa reală, adevărată se află numai în formele individuale cele mai evoluate, mai bogate, care au acumulat cel mai plenar dezvoltarea culturii spirituale a societăţii şi poporului dat.

De aceea în roman unitatea personajului se poate şi se cere soluţionată altfel decât în alte genuri. "Cu cât durata în care evoluează personajul e mai lungă, cu atâta,desigur, e mai greu de menţinut identitatea, căci el se schimbă, şi scriitorul trebuie să ia act de schimbările lui - adică sa-i acorde schimbări în sensul lui, al personagiului. Vârsta, condiţiile de viaţă tot mai diverse lucrează asupra naturii personagiului, şi fiecare etapă în traiectoria vieţii lui este un raport între natura lui şi viaţa lui, plus condiţiile mereu nouă. Scriitorul trebuie să aibă intuiţia acestui raport [subl.n. - A G.]. Olguţa, [eroina din romanul lui I. Teodoreanu - A.G.], când va avea 30 de ani, va fi măritată, va avea copii, va iubi poate extraconjugal, va fi cu totul alta,

Scanned with OKEN Scanner

dar va fi tot ea (dacă creaţia dlui Teodoreanu va fi reuşită până la capăt). Ea, altfel, sau mai exact: ea, alta.

Jean Cristophe se schimbă din cauza vârstei şi a împrejurărilor foarte diverse ale vieţii lui, dar rămâne tot Jean Cristophe cel unic de la Bonn. Cred că e un exemplu reuşit de varietate în unitate.

Un exemplu frapant de unitate în varietate (ori invers) este Jacgues din *Les Thibault*: schimbările pe aceeaşi natură fundamentală, de la vârsta de 12 ani la vârsta de 20" [35, p. 219-220].

Deci, personajul romanesc este o problemă a unităţii în varietate sau a varietăţii în unitate. Cu alte cuvinte, e problema consecvenţei personajului care are două aspecte: latura obiectivă şi latura subiectivă a creării şi prezentării personajului romanesc de către autor. Corelaţia dintre obiectivitate şi subiectivitate în imaginea romanescă a omului este şi ea discutată sub două aspecte: 1) ca o corelaţie dintre „ce" şi „cum" ne "arată" autorul şi „ce" şi „cum" ne "spune" despre personajul său; 2) ca o corelaţie dintre personalitatea personajului şi personalitatea autorului.

Dacă în creaţia lirică conţinutul imaginii artistice a omului (o stare anumită de trăire) se constituie aproape în întregime din ceea ce ne spune poetul (arătarea se reduce la unele elemente ale obiectivizării, înfăţişării exteriorului eroului liric şi a mediului ambiant), iar în "genul dramatic <...> autorul nu spune nimic, ci pune personajele lui să se manifeste direct", în roman personajele vorbesc şi ele uneori şi atunci avem creaţie; alteori însă autorul ne spune el ce gândesc personajele, luptele lor sufleteşti, cu alte cuvinte, le descrie, le analizează şi atunci am putea zice că avem analiză" [35, p. 82-83].

În comparaţie cu naraţiunea epică veche, care era în temei o istorisire-cântare a unor fapte de vitejie nemaipomenite, supraomeneşti, săvârşite într-un trecut îndepărtat şi învăluit în legendă, romanul nu mai este doar naraţiune epică, ci acţiunea ne este înfăţişată, derulându-se în planul prezentului, nu a prezentului istoric, ci a celui dramatic, accentul fiind mutat de pe "ce şi cum a fost" pe „ce şi cum poate fi". Elementul dramatic a sporit continuu în naraţiunea epică a romanului, ceea şi s-a manifestat nu numai în locul tot mai mare pe care-l ocupă dialogul, comunicarea directă dintre personaje, ci în extinderea sferei în care personajul se poate manifesta în mod nemijlocit, prin faptele, gândurile şi vorbele sale, unii romancieri (Flaubert este exemplul cel mai tipic) impunându-şi restricţii tot mai mari, până la un escapism total, în ceea ce priveste comentarea şi evaluarea comportamentului personajului. Însă romanul nu poate şi nici nu trebuie, după Ibrăileanu, să tindă la o obiectivitate absolută în prezentarea personajului că în opera dramatică[#], fiindcă aceasta ar sărăci atât mijloacele de creare, cât şi conţinutul artistic al personajului romanesc, care este o "imagine compozită" şi în sensul că ea rezultă dintr-o continuă interacţiune dintre manifestarea lui proprie, prin arătarea, înfăţişarea nemijlocită a faptelor şi vorbelor

[#] Despre o obiectivitate absolută sau de o absenţă totală a autorului în prezentarea axiologică a personajului nu poate fi vorba nici aici, căci lipsa naraţiunii auctoriale nu înseamnă şi absenţa autorului în conţinutul estetic, social şi moral al personajului; prezenţa autorului, fiind minimală în text (replici, indicaţii pentru actori şi regizor), se concentrează în straturile interne ale operei.

Scanned with OKEN Scanner

lui, dar şi din surplusul, adaosul ce prisoseşte din ceea ce ne spune autorul despre personajul său. În ecranizările marilor romane, de regulă nemulţumitoare, totdeauna resimţim lipsa acestui surplus al cuvântului autorului despre erou, imaginea acestuia obiectivată cinematografic apărându-ne mai săracă în conţinut. Chiar la Caragiale, maestru fără egal în ceea ce priveşte caracterizarea personajului prin vorbirea lui, "momentele" în care prozatorul renunţă la orice intervenţie narativă şi se mulţumeşte să ne prezinte personajele doar prin dialogul dintre ele, nu se pot compara cu nuvelele sale în care dialogul este încadrat în naraţiunea auctorială.

Deci, în faţa romancierului stă o sarcină dublă. Pe de o parte el trebuie să ne arate personajul cât mai mult (mult mai mult decât în naraţiunea epică veche şi în povestirea contemporană) manifestându-şi complexitatea caracterului său individual, sau "personalitatea tipului", într-o diversitate enormă de ipostaze, situaţii şi etape ale evoluţiei sale, prin acţiunile, trăirile şi vorbele lui proprii, urmărind "reacţiunea lui tipică nedezmînţită la împrejurările - la incitaţiile lumii externe şi astfel menţinând în conştiinţa cititorului tipul identic sie însuşi, consecvent cum se zice" [35, p. 219]. Pe de altă parte, el nu se poate eschiva de la întrebarea pe care ne-o punem neapărat în legătură cu ceea ce ne arată romancierul în legătură cu personajul său: ce vrea să ne spună autorul cu acest personaj? Într-adevăr, oricât s-ar juca autorul de "nou roman" sau de "anti-roman" de-a ascunselea, oricât ar mima renunţarea la orice naraţiune şi prezenţă auctorială, romanul rămâne o povestire ce transmite cititorului un mesaj al autorului care şi-a scris şi publicat romanul (deci l-a adresat unui public cititor) pentru că vrea să ne spună ceva prin lumea şi viaţa fictivă a personajelor sale pe care ni le arată. De aceea în roman autorul nu poate să nu spună ceva despre fiecare personaj în parte şi despre toate în ansamblul lor, chiar dacă se pare că se mulţumeşte să constate: "aşa e viaţa".

În roman între conţinutul „obiectiv" (cel arătat cu adevărat, artistic realizat) şi conţinutul „subiectiv" („ce" ne spune autorul, atitudinea lui subiectivă artistic exprimat în mod direct sau indirect, subtextual) raportul este foarte complex. Nu e deloc uşor să fie atins un echilibru perfect între conţinutul obiectitiv şi cel subiectiv al personajului în roman. Adeseori apar contradicţii, mai mult sau mai puţin evidente, dintre ceea ce ne arată şi ceea ce vrea să ne spună autorul cu personajul său.

La scriitorii subiectivi predomină tendinţa de autoexprimare a personalităţii autorului care se transpune în personajul central sau în câteva personaje principale. În acest caz chiar dacă este adoptată naraţiunea la persoana a treia, fiecare "el" nu este decât o „mască auctorială" (Bahtin) a eului autorului ce-şi asumă diferite roluri. De acest subiectivism în crearea personajului romanesc suferă mai ales poeţii lirici care se încearcă în roman, sau prozatorii în general într-o literatură care se află abia la începutul tranziţiei de la faza lirico-poetică la cea a creaţiei obiective, în care se afla literatura română în primele două-trei decenii ale secolului 20. De aceea personajele din multe romane scrise în această perioadă suferă de ceea ce Ibrăileanu a numit "personalismul autorilor noştri", ceea ce trădează "neputinţa de a suge viaţa din afară, de a se pune în locul altuia, împrumutarea propriului suflet la eroii săi". Astfel, în

Scanned with OKEN Scanner

Corbescu personajul principal din romanul *Iubita* de T. Demetrescu, recunoaştem, observa Ibrăileanu, pe eroul autobiografic din jurnalul *Intim* şi "chiar Maria, în loc să fie o fiinţă deosebită, altceva decât Corbescu, are şi ea sufletul eroului lui *Intim* <...>. Aproape toţi literaţii noştri fac tot aşa. *Dan* [romanul lui Al. Vlahuţă - A.G.], operă personalistă, autobiografie, are acelaşi caracter" [16, p. 537-538].

Desigur, prin transpunerea personalităţii autorului în personajul său pot fi şi au fost create chipuri artistice vii, cu o viaţă sufletească bogată şi frumoasă, dacă autorul împrumută personajului său ceea ce are bun şi nobil în sufletul său, în ideile, convingerile, sentimentele şi năzuinţele sale de înălţare spirituală: o galerie largă de eroi romantici confirmă acest lucru. Însă metoda aceasta subiectivă de creare a personajului este insuficientă şi depăşită încă în secolul 19 în romanul realist, în care metoda obiectivă de observare, de pătrundere, înţelegere şi dezvăluire a "Omului din om" (cum şi-a definit Dostoievski propriul realism) conduce la crearea unor tipuri literare ce reprezintă categorii sociale şi structuri spirituale diferite şi chiar polar opuse felului de a fi al autorului. Ea a permis zugrăvirea unei diversităţi tipologice imense a omului. Pictarea a zece tipuri diferite formează, relevă Ibrăileanu, o imagine mult mai bogată a vieţii omului decât prezentarea a zece variante diferite a aceluiaşi tip de gândire şi simţire, de trăire a vieţii. În plus, personajul care nu este o întruchipare mascată sau transparentă a autorului, ci ne dezvăluie o personalitate umană proprie, care e desprinsă de cea a autorului şi se manifestă în toate comportările conform logicii sale interne, felului său deosebit de a fi, produce asupra cititorului o mai puternică impresie estetică evocatoare de viaţă.

Însă pledând, înainte de E. Lovinescu şi alţi critici mai tineri, pentru necesitatea ca prozatorii, şi în special romancierii, români să depăşească "personalismul" în crearea personajului şi să însuşească o viziune artistică obiectivă mai largă şi metoda introspecţiei psihologice obiective în analiza sau autoanaliza personajului (în cazul naraţiunii la persoana I când "eul" narant se confundă cu "eul" autorului, „eul lui Proust", de exemplu), Ibrăileanu, cum am spus mai sus, nu merge, decât arareori, spre cealaltă extremă: până la a susţine "principiul obiectivităţii absolute", adică impersonalismul autorului în prezentarea personajului. Concepţia sa asupra romanului ca "gen hibrid", „gen al genurilor", sinteză a genurilor epic, liric, dramatic, descriptiv, memorialistic, epistolar etc., el o promovează şi în tratarea unităţii, consecvenţei personajului ca un raport complex dintre personalitatea autorului şi personalitatea eroului literar.

Prin "personalism" el combătea, cum am spus, nu lirismul, nu orice manifestare a personalităţii autorului, a atitudinii lui subiective faţă de personajul său, ci un subiectivism egocentric şi expansiv care îl împiedică pe prozator să înţeleagă şi să prezinte un alt fel de a fi al omului decât cel propriu sau apropiat autorului. Şi atunci romancierul împrumută personajelor care reprezintă "oamenii buni" propria lui concepţie despre viaţă, propriile convingeri, idei şi sentimente, iar personajele care reprezintă alte categorii sociale, alte mentalităţi, alte concepţii sunt "oamenii răi", nişte caricaturi ale omului. *Două neamuri* de Sandu-Aldea nu satisface condiţiile

Scanned with OKEN Scanner

romanului în primul rând pentru că autorul "nu poate reda personaje vii, consecvenţe, fiindcă nu le vede în totalitatea lor" [41, p. 306]. „Autorul se amestecă în acţiune, caracterizează, el, personajele, caracterizează, el, situaţiile, face morală şi adesea cade în gazetărie" [ibid, p. 307]. Sau face "propagandă indirectă prin fraze puse în gura personajelor, fraze care au efect că personajele care le pronunţă par a fi păpuşi pe care le mânuieşte autorul" [41, p. 308]. Iar concepţia pe care d. Sandu-Aldea vrea s-o ilustreze prin romanul său <...> e simplă şi clară: grecii sunt răi, prin definiţie, iar românii sunt contrariul prin definiţie...

Însă e cu neputinţă ca un om să fie răutatea pură <...>; şi cu atât mai mult, este cu neputinţă ca o categorie socială să fie alcătuită din oameni care să nu aibă nimic bun în ei. <...>

Într-o nuvelă, această unilateralitate [caracterizarea personajului printr-o singură trăsătură dominantă - A.G.] poate fi acceptată, într-un roman însă, unde personajul vine în diferite coliziuni cu realitatea, omul trebuie să apară în totalitatea lui, fatal, cu umbre şi lumini"[#].

Din cauza acestei concepţii unilaterale şi false prin simplismul ei, după care autorul împarte oamenii în "buni" şi "răi" după criterii sociale, etnice, morale preconcepute, neglijând adevărul că "fiecare om e o lume întreagă", care trebuie înţeleasă şi cuprinsă în toată complexitatea şi unitatea ei organică, individuală, din cauza că "autorul n-are spiritul sintetic", „logica caracterului nu e respectată: oamenii săi fac lucruri potrivnice caracterului" [41, p. 302].

Zugrăvirea unilaterală a omului, satiric sau comic exagerată, îi trezea nemulţumire criticului şi în proza nuvelistică a lui Caragiale. "Oare Miticii, Georgeştii şi Protopopeştii n-au nimic omenesc în ei? Să fie ei numai prostuţi, răi, <...> sterilizaţi de adevăratele sentimente omeneşti. <...> În opera cea mai naturalistă ori realistă cu putinţă, în opera lui Tolstoi, nu e nici un om numai rău (după cum nu e nici numai bun). Există asemenea oameni, numai răi, cum ni-i zugrăveşte Caragiale?" Nu e vorba de "răutatea lui Garagiale", cum au încercat să explice unii faptul că geniul lui artistic se manifestă cu toată puterea în observarea răului în om şi în ridiculizarea lui, ci, precizează Ibrăileanu, de antipatia sa socială faţă de noua clasă a burgheziei (printre personajele sale satirice nu vom găsi, a observat criticul, nici un reprezentant al claselor vechi: aristocraţia şi ţărănimea), care l-a împiedicat să vadă omul în totalitatea sa şi în burghez. În comedia satirică această unilateralitate părtinitoare, subiectivă este oarecum ascunsă şi justificată literar de specificul genului, dar în proză, şi mai ales în roman, ea se manifestă ca un deficit de obiectivitate artistică. În

---

[#] Cartea *Două neamuri*, un eşec în genul romanului, nu e lipsită de calităţi artistice, ea a avut „aportul său în literatură – noutatea sa", prin această lucrare, va scrie Ibrăileanu în alt articol, C. Sandu-Aldea a dovedit că „este singurul nostru poet al pământului care dă hrană, al semănăturilor, al lanului, al ogorului, al triumfului, sau al înfrângerii omului în lupta de a stoarce „sucul pământului" [42, p. 381], este „un poet al forţei, în forma ei cea mai primitivă. Omul pe care l-a înţeles mai bine şi l-a redat cu putere e omul primitiv, omul abia ieşit din natură, mânat de instincte telurice, refractar civilizaţiei, normei, regulei" [42, p. 382]. Adică e omul dintr-o bucată, eroul poemului epic în proză, dar nu şi al romanului.

Scanned with OKEN Scanner

proza până şi un tip comic de personaj, prin caracterul lui propriu, se cere a fi văzut nu numai în comismul lui, ci în întreaga lui fiinţă omenească. "Să amintim de bucata d-lui Brătescu "Întâmplare", în care un Mitică, un tip de-al lui Caragiale cu aceeaşi mentalitate, se arată un om cu sentimente atât de adânci şi adevărat omeneşti încât, cu un erou caragialian, schiţa d-lui Brătescu stoarce lacrimi cetitorilor. Tot aşa şi *Un om.* etc.

Dar chiar şi Caragiale are o bucată în care se vede măcar o licărire de bunătate în sufletul Miticilor si al Ioneştilor. E Inspecţiunea" [48, p. 160].

Ibrăileanu îl elogiază (poate cam exagerat) pe Spiridon Popescu, colaborator al *Vieţii româneşti* pentru faptul că „acest scriitor ţărănist nu idealizează pe ţăran", ci "se transpune, prin imaginaţia sa psihologică, atât de bine în sufletul personajelor sale, îşi identifică în aşa grad gândirea cu gândurile lor încât forma adevărată acelor gânduri îi vine de la sine: aceasta înseamnă că forma scriitorului nostru ... este perfectă. ... Atât de mult acest scriitor eminamente obiectiv se simte la locul său numai atunci când are de exprimat ceea ce simt şi gândesc alţii" [43, p. 372].

Deci proza, îndeosebi romanul ca genul prozastic cel mai complex, cere de la autor ieşirea din cercul concepţiei sale, ce exprimă modul lui personal de a fi, îi cere a depăşi anumite antipatii sociale, etnice, tipologice şi atitudini estetice şi morale stereotipizate, dominante în societatea şi literatura timpului şi de a adopta o viziune artistică mai largă şi mai flexibilă asupra omului şi vieţii lui care să-i permită să se transpună într-un alt mod de a fi şi gândi, să-i dea o expresie artistică obiectivă adecvată acestei alterităţi, adică să-i ofere altuia deplina libertate de a-şi manifesta propria personalitate individuală prin propriile gânduri, sentimente şi cuvinte.

Această schimbare de ordin literar pe care romanul i-o cere autorului în atitudinea lui faţă de personaj era pentru Ibrăileanu, în consens cu o schimbare generală pe care secolul 20 o aducea în mentalitatea omului - învingerea inerţiei unei stări de spirit vechi – netoleranţa, pe care criticul o definea astfel; "Netoleranţa este neputinţa de a suporta ca cineva să fie, să simtă sau să gândească altfel de cum ne place nouă, de obicei, de cum suntem, simţim şi gândim noi.

Netoleranţa este o stare de suflet, alcătuită din tot ce este mai josnic în om. Ea presupune brutalitate de sentiment şi inferioritate de gândire. Netoleranţa este ură şi lipsă de simpatie intelectuală. Netoleranţa este strâns legată de pornirea bestială de agresiune. Netoleranţa este atitudinea gorilei feroce, care a pornit să vorbească.

Toleranţa este produsul cel mai înalt al culturii sufleteşti. Ea e semnul adevăratei civilizaţii. Orice aspect mai înalt al vieţii morale are la bază toleranţa. Progresul omenirii este progresul toleranţei. Libertatea de gândire, accesul celor mici la viaţa de stat, îndreptăţirea femeilor, principiul naţionalităţilor - totul se întemeiază în fond pe progresul toleranţei" [44, p. 21].

Literatura din totdeauna a contribuit la acest progres al toleranţei faţă de alt fel de a fi, gândi şi simţi prin faptul că l-a învăţat pe cititor să trăiască viaţa altuia (a autorului sau a eroului său) cu aceeaşi intensitate şi participare ca şi momentele cele

Scanned with OKEN Scanner

mai mişcătoare ale vieţii sale proprii. Însă dacă în genurile poetice această co-trăire se săvârşeşte prin identificare simpatetică a eului cititorului cu eul poetului sau al eroului, în roman procesul de co-trăire este mult mai complex, contradictoriu, dinamic, cititorul fiind nevoit să oscileze mereu între "eul" autorului, sau al personajului său reprezentativ, substituient, şi "altul" unui personaj (unor personaje), care reprezintă cu adevărat o altă fiinţă, desprinsă şi chiar opusă fiinţei "eului" (cu care se identifică, de obicei, cititorul împreună cu autorul) şi care cu toate acestea îşi găseşte în roman o deplină legitimare artistică, impunându-se autorului şi cerându-i respectarea suveranităţii sale ontologice în universul artistic al romanului ("logica caracterului", "personalitatea individuală a tipului literar" ş.a.). Nici într-un alt gen literar ca în roman nu a fost atins un asemenea grad de "alteritate" a personajului, de tensionare a polarităţii "eu" - "altul" („el" sau "ea") şi tocmai de aceea cititorul are mereu în personajul romanesc în faţă un "altul", pe care nu-l poate asimila eului propriu printr-o identificare simpatetică totală cu el, ci trebuie continuu să-l cunoască şi să-l accepte ca pe un "altul". Oricât de străin ar fi eului meu de acest "altul", ajung până la urmă să-l înţeleg ca om, ca o altă putinţă de a fi al omului, fără să mă identific cu ea, ci dimpotrivă, devin conştient de alteritatea şi relativitatea propriului "eu". Cititorul oscilează mereu între aceşti poli opuşi -"eu" şi "altul", identificându-se ba cu eul autorului, ba cu "eul" "altuia" şi distanţându-se când de unul, când de celălalt, fără ca polii să ajungă la o contopire în una şi aceeaşi conştiinţă de sine de genul unei pluralităţi omofone şi omogene - "noi".

Toate acestea ni s-au clarificat în lumina teoriei "comunicării existenţiale a lui Karl Jaspers, a dialogului "eu şi tu" al lui Martin Buber, a concepţiei polifonice şi dialogice despre roman a lui Mihail Bahtin. Ibrăileanu nu a ajuns să formuleze o concepţie dialogică despre roman ca tip de comunicare literară, dar gândirea lui critică s-a mişcat în această direcţie, multe din observaţiile lui privind corelaţia autor-personaj în roman consună cu teoria dialogismului ce se elabora în primele trei decenii ale secolului 20, dar de care el, se pare, încă nu a avut cunoştinţă.

O dovadă certă este faptul că criticul nostru, criticând personalismul şi pledând pentru o zugrăvire obiectivă a personajului, pentru respectarea de către autor a logicii interne a personalităţii individuale a tipului, a respins şi teoria impersonalităţii autorului, absenţei acestuia în opera sa, teorie care în zilele noastre a fost dezvoltată până la "moartea autorului", până la o concepere a creaţiei literare ca o scriitură ce constă în "autogenerarea textului" dintr-o combinare intertextuală.

Pentru Ibrăileanu obiectivitatea zugrăvirii personajului nu presupune neapărat impersonalitatea autorului, renunţarea lui la luarea de atitudini morale sau estetice faţă de "comportismul" personajului, ceea ce ar veni în contradicţie cu însăşi natura estetică şi socială a creaţiei artistice. Acolo unde e vorba de valori fundamentale ale vieţii omului, indiferenţa, imparţialitatea ar fi anormală. Ceea ce i se cere romancierului este să fie el însuşi "om întreg", adică o personalitate umană, şi să aibă o atitudine umană faţă de personajele sale, faţă de destinele şi faptele lor şi să le

Scanned with OKEN Scanner

respecte ca personalităţi umane, să nu le transforme în păpuşi trase de sfoară pentru a ilustra teza sau "teoria" autorului. Cu această condiţie, subiectivismul şi lirismul romancierului nu impietează deloc asupra zugrăvirii personajului ca "om viu", în "carne şi oase", cu propria individualitate şi voinţă. Dimpotrivă, impresionabilitatea autorului în faţa personajelor sale le dă acestora în percepţia cititorului o şi mai mare putere de viaţă. Această idee el o promovează în articolele despre proza lui M. Sadoveanu şi a lui Brătescu-Voineşti. La ea revine şi în articolul despre romanul lui Ionel Teodoreanu *La Medeleni*: "Lirismul din opera lui Ionel Teodoreanu, când nu e lirismul autorului în faţa naturii, ori lirismul personajelor lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor) este atitudinea creatorului faţă de personagii, <...> este răsunetul personagiilor în sufletul său. Dar aceste personagii sunt create foarte obiectiv, sunt foarte vii şi foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte, un om care nu poate ieşi din el însuşi transpune în el personagiile sale. D. Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personagiile sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăieşte. (Adică are diverse posibilităţi sufleteşti şi facultatea de a-şi lămuri sieşi şi a le realiza până la capăt) <...>

<...> "Liricul" acesta are, se poate spune, halucinaţia vieţii. Personagiile sale i se impun, se impun imaginaţiei sale, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personagii trăiesc din substanţa vieţii proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanţă, se încheagă în personagii după voia lor, şi nu a autorului. Personagiile cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii <...>. Personagiile se nasc şi, mai ales, se dezvoltă după voia şi firea lor proprie. Se zice că Dickens şi Dostoievski nu ştiua mai dinainte ce-au să facă personagiile lor. (Şi cred că nu este un singur cetitor care să nu simtă că aşa se petrece şi cu crearea Olguţei). Iar Balzac spune foarte serios: "Să lăsăm asta şi să ne întoarcem la realitate, la Père Goriot. Dacă personajul nu i s-ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi o şarlatanie şi o poză.

Dar mai cu seamă viaţa copilărească – spontaneitate, ilogică, neprevăzut – nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voie a personajului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simţită de autor prin pură intuiţie. Şi d. Teodoreanu are în grad înalt această intuiţie, ..." [33, p. 113-114].

Personajele se nasc în mintea şi sufletul autorului, ele nu vin în roman direct din realitate (chiar dacă au prototipuri istorice reale) ca într-o lucrare istorică sau documentară, ele sunt plăsmuite din "substanţa vieţii proprii a autorului", dar o dovadă a supremei puteri de creaţie artistică este tocmai faptul că ele capătă în imaginaţia şi opera scriitorului consistenţa unor realităţi artistice obiective, a unor "oameni vii" care se comportă conform propriei lor voinţe şi firi, faţă de care autorul, cuprins de halucinaţia vieţii create de el însuşi, se simte obligat să stabilească relaţii corespunzătoare, să trăiască împreună cu aceste fiinţe, fictive şi totodată atât de reale, prin impresiile puternice pe care le produc, "comedia umană" a vieţii, nu ca un spectator de la o parte, ci cu toată participarea propriei sale fiinţe omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Romancierul nu numai ne arată personajele sale, ni le descrie, analizează, caracterizează, ne spune ce crede despre fiecare, ci aceste creaturi ale sale acţionează şi ele la rândul lor asupra autorului, producând răsunete adânci în mintea şi sufletul lui. Ele sunt imprevizibile, îi pot produce surprize, îl pot uimi, întrista, bucura, indigna prin faptele şi ideile lor neaşteptate. De aceea "adevăratul creator este până la un punct iresponsabil de creaţia sa, pentru că este dominat de ea" [33, p. 114]. Deşi Ibrăileanu nu ajunge până la descoperirea stabilirii unui raport dialogic dintre autor şi eroul său pe care Bahtin a făcut-o în romanul dostoievskian (Ibrăileanu fascinat de creaţia lui Tolstoi a ţinut mai puţin seama de marile descoperiri artistice inovatoare ale lui Dostoievski), dar el se apropie foarte mult de ideea de bază a concepţiei dialogice a lui Bahtin, când releva existenţa în opera literară a unor zone de autonomie ideologică a personajului, absolvindu-l pe autor de responsabilitatea pentru ideile personajului. Astfel, în replica "Politică... literară" el scria: "Un ziar politic atacă pe colaboratorul nostru, d. Spiridon Popescu, pentru cuvintele... spuse de d-sa? Nu! Ci de un personaj dintr-o nuvelă... închipuiti-vă un critic care ar ataca pe Shakespeare pentru spusele sau faptele lui Richard III, pe Balzac, pentru ideile lui Votrin, pe Garagiale, pentru concepţia politică a lui Farfuride, şi chiar pe Diuliu Zamfirescu pentru sentinţele lui Tanase Scatiu.

Un nuvelist sau un romancier poate fi răspunzător de cuvintele şi actele eroilor numai dintr-un singur punct de vedere: dacă aceste cuvinte sunt caracteristice, logice şi naturale personajului" [45, p. 381].

Desigur, e vorba de o iresponsabilitate morală sau politică pentru faptele sau ideile personajului, nu însă şi de o iresponsabilitate artistică. O scriere oricât de obiectivă, aparent impersoanlă şi imparţială este rezultatul observării, analizei, selecţiei şi sintezei autorului. Apreciind proza lui Sp. Popescu pentru faptul că "obiectivitatea sa este complectă şi în concepţie şi în execuţie", şi că "nici un sentiment inspirat de opera sa nu vine din intenţia voită a scriitorului, din consideraţiile sale personale, ci din însăşi viaţa pe care el o culege şi o depune pe paginile sale" astfel încât şi "umorul irezistibil nu rezultă din stilul şi consideraţiile autorului, ci din stilul şi consideraţiile eroului", Ibrăileanu relevă totuşi: „am zice că viaţa se depune intactă în scrierile sale, dacă n-am şti că şi d. Sp. Popescu îşi supune materialul observaţiilor la operaţiile de analiză, selecţie şi sinteză".

Impresia că autorul nu face decât să transpună personajul direct din viaţă în opera sa nu este decât o iluzie înşelătoare. "E aşa de viu, aşa de văzut, - scrie criticul despre un personaj din *La Medeleni*, - încât aş fi aplecat să cred că D. Ionel Teodoreanu l-a copiat după cineva din viaţa reală dacă n-aş şti că un personagiu copiat nu trăieşte niciodată în opera de artă, căci copierea este servilă şi taie aripile creatorului". Un personaj învie şi trăieşte în opera literară numai mulţumită talentului autorului "de a insufla viaţă, de a conferi tipului o individualitate tranşantă", numai prin trăirea estetică intensă şi prin imaginaţia înflăcărată a scriitorului, personajul capătă viaţă în paginele cărţii şi chiar în afara ei: "De pe acum, toată lumea vorbeşte

Scanned with OKEN Scanner

despre ea ca de o cunoştinţă. Olguţa este o fiinţă cu care se compară fetele din lumea reală: „O Olguţă" [33, p. 119-120] Eroii romanelor ies dintre coperţile cărţilor şi trăiesc în memoria cititorilor făcând concurenţă unor persoane reale cunoscute. Dar în cuprinsul romanului fiecare personaj există nu izolat, ci în lumea creată de autor, într-un anumit mediu social şi natural, şi mai ales în anumite raporturi cu celelalte personaje, între ele există ca şi în viaţă diferite raporturi de ordin social, moral, intim, care în totalitatea lor mişcă acţiunea, dezvoltă subiectul. Dar în roman există şi "un raport estetic" dintre personaje pe care nu-l găsim în viaţa reală, unde oamenii se pot întâlni şi aduna împreună dintr-o simplă întâmplare. În roman toate personajele formează un ansamblu armonios, bine gândit şi alcătuit de autor astfel încât fiecare personaj îl completează sau contrastează pe altul, şi ele îşi iluminează reciproc anumite aspecte ale conţinutului lor artistic, chiar dacă la nivelul fabulei acţiunii ele nu vin în contact direct. Ibrăileanu a intuit importanţa excepţională pe care o are, pe lângă pictarea vie a fiecărui personaj în parte, punerea personajelor în comunicare vie unul cu altul, arătarea impresiilor vii pe care ele le produc unul asupra altuia prin înfăţişarea lor fizică, prin acţiunile şi vorbele ce şi le adresează.

Creşterea rolului în roman a prezentării personajelor în manifestările lor nemijlocite, parca sub ochii cititorului, faţă de povestirea despre ceea ce li s-a întâmplat în trecut a dus şi la o folosire mai abundentă a dialogului. În *Hotarul nestatornic,* observă Ibrăileanu, personagiile sunt de obicei arătate, şi nu expuse, acţiunea prezentată, ci nu povestită. Aici, în aceste "momente", dialogul este însuşi materialul - şi însăşi creaţia. Dialogul are menirea să înfăţişeze personagiul, să-l realizeze, ca şi în arta dramatică.

Dar creaţia prin dialog este creaţia prin excelenţă" [35, p. 133]

3.3.3. Funcţia specifică a dialogului în roman

Însă dialogul în roman nu este pur şi simplu un element împrumutat din arta dramatică. În roman el este încadrat de naraţiunea autorului, care însoţeşte fiecare cuvânt al personajului din dialog sau monologul lui interior, producându-se un dialog continuu dintre "cuvântul autorului" şi "cuvântul personajului". Acestea se confruntă, se întrepătrund, se completează reciproc, astfel încât în cuvântul autorului despre erou auzim mereu ecouri ale vocii personajului, iar în cuvântul eroului, adresat altui personaj sau sie însuşi desluşim atitudinea autorului în modul stilistic nuanţat sau accentuat în care ne este prezentat cuvântul eroului, chiar şi atunci când această atitudine nu-şi găseşte vre-o expresie verbală explicită sub forma unui comentariu. Dialogismul în roman, cum a demonstrat M. Bahtin în studiile sale de poetica romanului, a pătruns în fiecare cuvânt, care este întotdeauna, fie rostit de erou, fie din naraţiunea autorului, bivoc şi plurivoc, în el o voce conţine ecoul şi altei voci sau altor voci. Dialogismul se manifestă în roman nu numai în forma dialogală a interacţiunii verbale dintre personaje, ci mai ales în interacţiunea continuă dintre autor şi personaj, dintre "eul" autorului (sau a personajului narator) şi "altul"

Scanned with OKEN Scanner

personajului.

Ibrăileanu nu a formulat această observaţie despre structura dialogică globală a romanului, dar el, cum am spus, se mişca anume în această direcţie. Criticul nostru a intuit natura dialogică a romanului când a respins ideea "absenţei autorului în opera sa". Astfel, observând că noţiunea de "plagiat", deci şi de paternitate auctorială, a lipsit în toate literaturile în etapele lor iniţiale de dezvoltare, că noţiunea de autor, intuirea prezenţei sale în opera sunt proprii numai unei culturi artistice evoluate. "Pentru omul incult, cine e autorul e o întrebare fără interes; <...> pe mahalagioaică o interesează cartea, subiectul, şi nu cine a scris cartea" [35, p. 64]. Numai pentru un meloman sau iubitor de pictură cu o cultură artistică avansată există nu numai o muzică sau pictură în general, ci muzica unui compozitor sau executor anume, ce ţine de o şcoală sau un stil, pictura unui artist anume. De asemenea şi un cititor necultivat percepe doar ceea ce este zugrăvit şi povestit în opera literară, subiectul ei, nu şi acel mod individual de a vedea şi înţelege lumea în fragmentul de viaţă, în realitatea oglindită. Romanul e, "un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepţia multilaterală a realităţii" [35, p. 236]. Dar această concepţie, oricât de multilaterală, nu poate fi decât o variantă individuală posibilă alături de altele. "Scriitorii care au pus în opere de ficţiune pe Napoleon, au creat fiecare un alt Napoleon. Şi când scriitorii au fost talentaţi, au creat Napoleoni adevăraţi, deşi diverşi. (...) Fiecare scriitor are o concepţie despre Napoleon, clădită ori pornită de la un caracter veritabil al originalului - de aceea fiecare Napoleon e adevărat, cu toate deosebirile dintre ei". Cu atât mai mere e diferenţierea individuală a imaginii artistice a vieţii omului când e vorba de tipuri fictive. "... Ţăranii d-lui Sadoveanu sunt adevăraţi ţărani moldoveni. ... Sunt tipuri de ţărani moldoveni. Dar ţăranii moldoveni nu sunt ca ţăranii d-lui Sadoveanu. Nu vreau să fac paradoxe. Ţăranii d-lui Sadoveanu - ai d-lui Sadoveanu, accentuez posesiunea - nu pot fi decât moldoveni, dar, încă o dată, ţăranii în carne şi oase din Moldova sunt altfel. În ţăranul moldovan, o notă esenţială din sufletul moldovenesc - dar atâta. Şi acest "atâta" nu înseamnă că altcineva a zugrăvit mai exact pe ţăranii moldoveni. <...> Dar nu e important dacă sunt "idealizaţi", adică "flataţi", sau nu. Important e că sunt altfel - sunt ţăranul moldovan al d-lui Sadoveanu, şi numai al lui. 'Ţăranul d-lui Spiridon Popescu, de pildă, e foarte adevărat, foarte ţăran şi foarte moldovan, dar e altfel decât al d-lui Sadoveanu şi decât ţăranul real. Şi tot aşa ţăranul lui Creangă, Diverşi între ei, diverşi şi de cel real, fără să-l contrazică. Un creator nu copiază realitatea, ci-şi realizează concepţia sa despre realitate" [35, p. 230-231].

Această concepţie are, desigur, ca punct de plecarte anumite însuşiri ale omului ori tipului şi „pe aceste note sau însuşiri creatorul clădeşte conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filosofiei sale, simţurilor sale, religiei sale şi anesteziei sale, momentului psihic, raportului în care se găseşte cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa şi conform stilului său, iar "stilul este omul", adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea sa.

Aşadar, creatorul selectează, transfigurează ceea ce a selectat, transformă totul în ceva nou şi foarte personal. Lumea din opera de artă este "reprezentarea (şi chiar "voinţa şi reprezentarea") foarte individuală a fiecărui creator" [35, p. 228].

De aceea acelaşi tip social sau estetic capătă "reprezentări individuale" foarte diferite în opera fiecărui scriitor. Un tip comic, un Mitică, ne poate trezi râsul în reprezentarea lui Caragiale, dar ne poate stoarce şi lacrimi în reprezentarea lui Brătescu-Voineşti. Aceeaşi stare de spirit (dezamăgirea de om) poate fi reprezentat într-un personaj de tragedie, ca Hamlet la Shakespeare, sau într-un personaj de comedie ca Alcest din *Mizantropul* lui Moliere. Deci, imaginea artistică a omului în opera literară este totdeauna o rezultantă a interacţiunii dintre un conţinut obiectiv de viaţă şi un mod individual de trăire estetică a lui. În roman conţinutul obiectiv de viaţă al tipului literar poate căpăta o mai mare autonomie ideologică şi caracterologică faţă de concepţia, "reprezentarea" subiectivă a autorului, căci şi personajul este o personalitate cu propria lui "voinţă şi reprezentare" despre lume. De aici şi posibilitatea unor contradicţii dintre intenţia autorului şi comportarea eroului, ba chiar şi o discordanţă dintre reprezentarea eroului de către autor şi cea pe care şi-o face cititorul în timpul lecturii. "Unii cetitori îşi crează adesea independent de indicaţiile autorului şi uneori chiar în contradicţie cu aceste indicaţii, <...> Această corectare a personajului din carte a cetitorului e determinată de experienţa din viaţa reală a cetitorului ... şi nu se ştie dacă uneori intuiţia cetitorului nu este mai justă decât a autorului" [35, p. 228]. Cu alte cuvinte, opera este "deschisă" unei înţelegeri şi interpretări care nu coincide numaidecât cu reprezentarea foarte individuală a creatorului, mesajul operei nu se reduce la mesajul autorului, la autoexprimarea personalităţii lui umane şi artistice, ci conţine şi mesajele personajelor, care pot fi divergente de cel al autorului. Oricum, însă, aceste mesaje sunt încorporate în mesajul artistic al autorului şi nu pot fi interpretate just decât plecând de la înţelegerea justă a viziunii artistice individuale a autorului. Oricâtă autonomie ideologică ar avea eroii lui Dostoievski faţă de autor toţi ei reprezintă eroul lui Dostoievski, tot aşa cum ţăranii lui Sadoveanu - ţăranul lui Sadoveanu.

Faptul că între conceptul autorului şi realizarea lui artistică în comportarea personajului pot să apară contradicţii, după cum şi între prezentarea autorului şi receptarea cititorului nu înseamnă de loc pentru Ibrăileanu că în lectura şi interpretarea critică a romanului se poate face abstracţie de concepţia şi personalitatea artistică a autorului care străbate întregul univers al operei începând de la titlu şi epigraf şi până la ultima propoziţie. Cititorul cult, cu atât mai mult criticul literar, trebuie să aibă conştiinţa faptului că realitatea artistică materializată în textul literar este o lume fictivă creată de autor pentru a ne oferi nu numai un "colţ al naturii trecut prin temperamentul artistului", ci un mod de a vedea, imagina şi înţelege viaţa omului, un mod de retrăire şi co-trăire a acesteia străluminată până la mare adâncime de razele unei viziuni artistice clarvăzătoare. Ibrăileanu s-a apropiat foarte mult de

Scanned with OKEN Scanner

înţelegerea creaţiei literare, a lecturii şi interpretării operei literare ca un proces de comunicare dialogică intersubiectivă dintre două conştiinţe individuale - cea a autorului şi ea a personajului, sau cea a autorului şi cea a cititorului ori criticului - proces în care nici o conştiinţă nu şi-o asumează pe cealaltă, nu o include în sine ca pe o parte a unui întreg atotcuprinzător, ci se oglindesc una în alta, întregindu-se reciproc.

Încă în 1901 Ibrăileanu a publicat *Foiletoanele d-lui Caragiale*, mai curând un eseu de epistemologie decât un articol de critică literară, în care reflectează asupra raportului dintre ceea ce numeşte "conştiinţă-oglindă" şi "conştiinţă-fenomen" şi asupra noţiunii de adevăr. Plecând de la aforismele unor filosofi care spun că filosofia nu e decât expresia personalităţii noastre, a temperamentului nostru, că "ideile noastre despre lume şi despre viaţă nu sunt decât expresia tendinţelor, instinctelor, sentimentelor şi pasiunilor noastre. Cum e suma acestor instincte şi pasiuni aşa e personalitatea noastră, aşa sunt ideile noastre", el se întreabă "Şi dacă e adevărat că ideile noastre despre lume şi viaţă <...> variază de la om la om, cum variază şi temperamentele - atunci cum putem cunoaşte adevărul, atunci cine cunoaşte adevărul? Căci, sau toţi oamenii au dreptate şi deci sunt tot atâtea păreri juste asupra aceluiaşi lucru câţi oameni - câte temperamente - sunt: sau nimene n-are dreptate; [46, p. 209]. Criticul nostru respinge concluzia agnosticistă "că nu putem cunoaşte adevărul". Sau că adevărul este o himeră a minţii omeneşti. Pentru el este în afară de discuţie că adevărul există şi că "adevărul e unul", însă el nu există ca un lucru, în afara conştiinţei umane. "Dar e o copilărie a vorbi de un adevăr în sine, în afară de om; adevărul ca concept n-are raţiune să existe decât în raport cu facultatea noastră de cugetare; a discuta despre un adevăr în afară de facultăţile noastre de cugetare este a nu fi în chestie. Şi dacă conştiinţa omului <...> ar fi liberă, dacă n-ar fi expresia temperamentului [mai exact: a întregii personalităţi umane - A.G.], atunci ea ar oglindi, în felul ei, lumea externă şi acea oglindire ar fi adevărul nostru omenesc; şi toate conştiinţele tuturor oamenilor fiind oglinzi de acelaşi fel, opinia cea mai justă (oglindirea cea mai clară) ar fi primită de toţi -indiferent dacă această oglindire e o copie sau nu a lucrului în sine, care pentru noi nu există şi n-are nici o importanţă.

Şi, în adevăr, aforismele de la început nu sunt valabile pentru toate cugetările omeneşti.

Este aici a deosebi cele două cugetări: cugetarea mânată de dorinţa de a cunoaşte şi cugetarea întrebuinţată ca armă pentru un scop al vieţii. Când îmi pun întrebarea: pentru ce pământul face o elipsă în jurul soarelui? – sunt mânat de dorinţa de a cunoaşte. Când îmi pun întrebarea: ce organizare socială e mai bună? -, atunci sunt mânat de un scop practic, de "sentimente şi tendinţi", de "temperamente", atunci sunt luptător. Şi aforismele citate la început ("filozofia noastră este expresia unui temperament" etc.) sunt valabile numai pentru cugetarea mânată de un scop al vieţii" [46, p. 210-211].

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, e vorba de două tipuri de cunoaştere diferite: unul propriu ştiinţelor naturii şi altul propriu ştiinţelor despre viaţa omului, delimitarea cărora după obiectul sau metoda cunoaşterii a fost pusă şi se discuta în contradictoriu ca o problemă de importanţă principală pentru teoria cunoaşterii la sf. sec. 19 de W. Dilthey şi alţi filosofi ai vieţii pe de o parte, de neokantieni pe de alta. Poziţia lui Ibrăileanu e mai aproape de poziţia filosofilor vieţii. Plecând de la distincţia făcută de filosoful şi poetul francez Sully Prudhomme dintre "cugetarea spontană" ("când ideile, judecăţile, raţionamentele se formează fără ca spiritul să aibă conştiinţă de această formare") şi "cugetarea reflexivă" ("A reflecta un obiect este deci a-l percepe cu conştiinţa că-l pricepi, este, prin urmare a critica mijloacele de a-l cunoaşte", este "reîntoarcerea spiritului asupra propriilor sale operaţii") , el insistă: "Repet din nou că, atunci când mintea se îndreaptă asupra lumii externe şi când cugetarea are de scop cunoştinţa pentru cunoştinţă, cugetarea poate deveni reflexivă. Desigur, analizând actul cugetării şi diriguindu-l după toate regulile logicei, vom putea ajunge să cunoaştem perfect o chestie de chimie. <...> Când însă scopul nostru nu e cunoştinţă pentru cunoştinţă, ci un lucru legat cu fericirea noastră, când cunoştinţa e o armă pentru un alt scop al vieţii, atunci scopul acesta practic determina toată logica noastră, atunci logica, cugetarea noastră este expresia unui temperament".

Prin urmare, când cugetarea e mânată nu numai de dorinţa de a cunoaşte o realitate exterioară, o stare de lucruri, ci şi de "voinţa de a trăi", de un ideal de viaţă fericită, ea nu se poate detaşa de întreaga personalitate a subiectului cunoscător, nu poate deveni absolut reflexivă, adică autocritică şi liberă faţă de propriile tendinţe, instincte, sentimente şi pasiuni care-i dirijează cugetarea spontană într-un mod care nu poate fi pe deplin conştientizat şi controlat de raţiune, pentru că "sentimentul de ură pentru cineva te face numaidecât să descoperi în el defecte şi lipsuri. De aceea, bărbatul va descoperi în femeia care iubeşte pe altul o mulţime de defecte: uşurinţă, prostie, minciună, imoralitate!" [46, p. 213]. Putem introduce cugetarea reflexivă şi în chestiile de ideal, dar "fără folos, pentru că a asista la propria-ţi cugetare, în acest caz, este a te dedubla, este a nu avea acel "consensus de tendinţi" care formează unitatea psihică. Când e vorba de tendinţi, de ideal, a asista la propria-ţi cugetare este a avea doi oameni în un singur om: X + Y : X fiind suma unor tendinţi, Y suma altor tendinţi contrare. X asistă, supraveghează pe Y, adică cugetarea X asistă la formarea cugetării Y. Dar după cum cugetarea Y este un product al instinctelor şi sentimentelor, tot aşa şi cugetarea asistentă X este şi ea un product al altor instincte şi sentimente <...> Dacă ar fi "consensus cu tendinţi" ar fi numai o cugetare (nu uitaţi: în chestii de ideal); când nu-i "consensus", când tendinţile se grupează în jurul a doi poli, avem două cugetări, şi deci la o cugetare spontană asistă o altă cugetare tot spontană şi am ajuns tot de unde am plecat <...>.

Această lipsă de "consensus de tendinţi" a chinuit atâta pe un Amiel. Ea a dat naştere frumoasei exclamaţii a lui Goethe: "Doi oameni, ah doi oameni sunt în mine..." [46, p. 215] Cu părere de rău, Ibrăileanu nu-şi aminteşte aici de creaţia lui

Scanned with OKEN Scanner

Dostoievski care i-ar fi putut oferi, precum i-a oferit lui Bahtin, un material mult mai bogat în ceea ce priveşte dedublarea internă a eului.

Ce legătură are această introducere filosofică cu "foiletoanele" (e vorba de schiţele şi scenele publicate în *Universul* şi apoi adunate în volumul *Momente*) lui Caragiale? înainte de a arăta această legătură criticul nostru face o restrospectiva de ansamblu privind "istoria cugetării româneşti din veacul al XIX-lea" care "este dominată de trei mari fapte: lupta generaţiei din 1848 împotriva regimului vechi, lupta "Junimii" împotriva ideologiei patruzecioptiste şi lupta lui Gherea împotriva "Junimii". Patruzecioptismul a fost cugetare spontană în slujba unui ideal, <...>. Expresia acestor tendinţi - filozofia izvorâtă din ele - a fost un raţionalism extrem. Generaţia aceea a voit să schimbe limba, organizarea politică şi socială, chiar şi religia după un plan stabilit de raţiune. <...>

Faţă cu această filozofie raţionalistă, product spontan al unor tendinţi, a apărut o reacţie, care s-a dat drept cugetare reflexivă: "Junimea". <...> "Junimea" prin cel mai reflexiv şi negativ dintre membrii săi [în sens de spirit critic – A.G.], d.Maiorescu, a avut pretenţia că asistă la cugetarea spontană a generaţiei de la 1848 şi a criticat-o, "Junimea" a considerat societatea românească ca un fenomen, un organism, a cărui autonomie şi fiziologie avea s-o studieze: a considerat generaţia de la 1848 tot ca un fenomen de studiat.

E întrebarea, însă, fost-a "Junimea", şi în special, d. Maioreseu, o conştiinţă-oglindă, sau fost-a şi ea, la rândul ei, o cugetare în slujba unui ideal, un produs, o expresie a unor instincte, tendinţi, sentimente etc.?" Răspunsul este: "Junimea n-a fost o conştiinţă-oglindă, ci un fenomen. Filosofia sa a fost şi ea un "advocatus" al unor tendinţi, al unui diabolus. Cugetarea ei n-a fost reflexivă, a fost tot spontană, tot în slujba unui ideal.

A venit d.Gherea. El a definit, la rândul său, "Junimea". <...> El s-a prezentat, s-a dat drept cugetare reflexivă faţă de cugetarea spontana a "Junimii". Cugetarea spontană a celor de la 1848 a fost reflectată de cugetarea "Junimii", a cărei cugetare la rândul ei a fost reflectată de cugetarea d-lui Gherea.

Şi filozofia "Junimii" şi filosofia d-lui Gherea s-au dat drept rezultate ale cugetării reflexive, şi "Junimea" şi d. Gherea au apărut ca conştiinţe-oglindă. în realitate, n-a fost aşa, căci şi "Junimea" şi d. Gherea au exprimat în filozofia lor idealuri ale vieţii, idealuri absolut contrare exprimate prin filosofii absolut contrare" [46, p. 217-218].

În această ordine de idei, cu atât mai puţin întemeiată apare pretenţia unui scriitor de a fi o "conştiinţă,oglindă" a realităţilor vieţii umane. "Orice scriitor - şi mai ales satiric – îşi ia atitudinea de conştiinţă faţă de fenomenele numite întâmplări şi oameni pe care le descrie. <...>

În operele sale satirice, Caragiale a criticat aproape toate produsele curentului de la 1848. Ideile politice ale "Junimii" <...> formează tendinţele operelor lui Caragiale. Liberalul - aceasta a fost ţinta în care s-au îndreptat toate săgeţile

Scanned with OKEN Scanner

"Junimii" <...>.

Să analizăm atitudinea lui Caragiale faţă cu aceste noutăţi.

La pretenţia atitudinii lui de conştiinţă-oglindă, să răspundem arătând cum cugetarea sa nu e reflexivă şi cum nici nu poate fi, deoarece cugetarea sa e mânată de un ideal, de o sumă de tendinţi, tendinţile "Junimii" întregi". Examinând modul în care Caragiale critică în foiletoanele sale pe ateu, pe antimilitarist, pe politician etc., Ibrăileanu demonstrează că filosofia lui Caragiale „cade şi ea în domeniul fenomenului": „Altul, asistând la formarea cugetării religioase, pretinde că el e *conştiinţă* faţă cu fenomenul numit cugetare religioasă şi o defineşte: produs al fricii şi al neştiinţei. Iată însă că vine Caragiale şi pretinzând la rândul său că e conştiinţă, zice ateului: „Eu asist şi la formarea cugetării tale, eu pot defini şi pretinsa ta cugetare reflexivă, cu care tu ai definit cugetarea religioasă; cugetarea ta pretinsă reflexivă, adică ateismul tău, e produsul nesimţirii, al mărginirii intelectuale, mai ales al suficienţii; tu, adică cugetarea ta, eşti *fenomen*, eu, adică cugetarea mea, sunt *conştiinţă*, care te oglindeşte <...>. Cugetarea mea e reflexivă" [46, p. 221]. Generalizând observaţiile sale privind criticile lui Caragiale, Ibrăileanu constată: „filosofia maiorului şi a antimilitaristului, a credinciosului şi a ateului, a conservatorului şi a liberalului e produsul „temperamentului" lor; filosofia lui Caragiale, nu. Filosofia sa nu mai e fenomen ca a celorlalţi, e „conştiinţă-oglindă" şi se întreabă: „Aşa să fie? (...) să fie oare posibilă cugetarea veritabil reflexivă („conştiinţa-oglindă" care reflectă fenomenul cu o „obiectivitate absolută", neafectată de personalitatea subiectului cunoscător – A.G.)?" [46, p. 221]. Întrebarea este retorică, fiindcă urmează observaţia criticului că „filosofia ce se degajează din unele din „foiletoanele" sale <...> exprimă sentimentele sale împotriva „noutăţilor" (...). Şi toate aceste instincte şi dorinţi au la bază acea groază de noutate, de „utopie", care a caracterizat întotdeauna „Junimea", adică „*un fenomen*" [46, p. 222].

Concluzia finală a acestor reflecţii epistemologice despre "conştiinţa-oglindă" şi "conştiinţa fenomen" care se succed continuu, schimbându-se una pe alta de la un subiect cunoscător la altul, este pe cât de surprinzătoare pe atât de semnificativă: „Şi dacă cetitorul va fi găsit substratul afectiv al acestor câtorva cugetări de mai sus, voi fi devenit şi eu, la rându-mi, fenomen faţă cu conştiinţa sa..." [46, p. 222]. Cu alte cuvinte, problema rămâne mereu deschisă: lanţul acesta de transformări succesive a conştiinţei-oglindă în conştiinţă-fenomen de către criticul sau cititorul următor poate continua mai departe, la infinit, fiecare putând să-şi asume pretenţia de conştiinţă-oglindă în care conştiinţa altuia apare reflectată ca un fenomen. Punctele de suspensie sugerează elocvent caracterul iluzoriu al pretenţiei unui autor, a unei generaţii, a unei mişcări politice, a unei concepţii despre viaţă de a fi o "conştiinţă-oglindă" care, liberă de orice determinare a cugetării de către voinţa de a trăi o viaţă frumoasă, fericită, ar da o reflectare obiectivă absolută a altei conştiinţe prezentate ca un fenomen al vieţii lipsit de conştiinţa de sine, de cugetare reflexivă. Însă dacă "nimene, nici un om nu e conştiinţă-oglindă", în care să se reflecteze realitatea aşa

Scanned with OKEN Scanner

cum va fi fiind ea, ci fiecare e actor, e o sumă de instincte, tendinţi, pasiuni etc., produse de jocul liber al forţelor şi legilor naturii, fiecare adică e un fenomen. Fenomenul se întâmpla orb, fatal; conştiinţa oglindeşte fenomenul, îl pricepe. Şi dacă şi conştiinţa lui e fenomen, cine rămâne să oglindească?" [48, p. 210]. Deci, în concepţia lui Ibrăileanu, conştiinţa omului nu poate fi dispuiată de această funcţie de oglindire reflectare a realităţii obiective, fenomenale (el a continuat să vorbească, de "romanul-oglindă"), dar pe de altă parte, conştiinţa umană este totodată, până şi în funcţiile ei cele mai înalte de cugetare reflexivă, ea însăşi o realitate fenomenală şi cugetarea cea mai teoretică, abstractă este un fenomen al trăirii de către om al vieţii sale, care poate şi devine obiect de cercetare critică a unei alte conştiinţe umane. O conştiinţă se reflectă în altă conştiinţă ca un fenomen real al vieţii, numai că acest fenomen este cu totul altceva decât un fenomen natural. De aici se poate trage următoarea concluzie: conştiinţa omului reflectă existenţa este, deci, „conştiinţă-oglindă" a fenomenului, însă în cazul când ea reflectă existenţa altui om, această existenţă este existenţa unei conştiinţe de sine proprii, adică un Eu. Conştiinţa fiecărui om este şi cugetare spontană, adică fenomen al trăirii vieţii sale de către om şi în chip omenesc, dar şi cugetare reflexivă, adică reflectare asupra activităţii intelectuale proprii sau a altuia. Deci, cugetarea reflexivă, sau conştiinţa-oglindă, şi cugetarea spontană, sau conştiinţa-fenomen, gândirea-trăire, trebuie nu numai disociate ca funcţii diferite, ci şi tratate ca funcţii indispensabile ale "vieţii complecte" a omului. O asemenea concluzie, deşi nu este formulată explicit, este în spiritul "criticii complecte" a criticului nostru care are la bază filosofia „vieţii complecte" a omului ca Fiinţă-în-lume (Heidegger). Observaţiile sale privind necesitatea ca autorul de roman să ne prezinte personajul nu numai în complexitatea caracterului lui individual, ci şi ca pe o personalitate individuală înzestrată cu o „voinţă şi o reprezentare" proprie, cu idei proprii, cu un limbaj propriu, într-un cuvânt ca pe un "eu-cugetare", ci nu numai ca pe un "tu-fenomen", ne dau temei să credem că gândirea lui Ibrăileanu se mişca în direcţia unei concepţii dialogice a raportului dintre eul autorului şi tu-ul eroului, care este un alt eu, ambele conştiinţe fiind şi cugetări reflexive şi fenomene ale trăirii conştiente a vieţii, manifestări ale eului, ale subiectului uman. În „marea oglindă" a romanului se reflectă înainte de toate "viaţa complectă" a omului ca o interacţiune dintre conştiinţa de sine a unui eu şi conştiinţa de sine a altui eu, conştiinţe care se oglindesc una în alta şi ca fenomene obiective ale vieţii, şi ca subiecţi ai cugetării reflexive. Respectiv, cititorul uitându-se în „oglinzi paralele" ce se reflectă şi se completează reciproc, identificându-se când cu eul autorului, când cu eul eroului sau distanţându-se şi de unul, şi de altul, revenind la propriul eu, se cunoaşte pe sine ca fiinţă umană întreagă în dualitatea ei existenţială (M. Buber), sau în „dialogismul intern" (Bahtin) al ei.

Această concluzie nu va părea lipsită de temei, dacă citim reflecţiile filosofico-estetice din *Foiletoanele lui Caragiale* în contextul general al polemicii continue a lui Ibrăileanu cu ideea unui roman românesc pur epic, de o „obiectivitate absolută",

Scanned with OKEN Scanner

corelată cu „teoria impersonalității" artistului, precum și al observațiilor sale privind necesitatea de a nu confunda ideile autorului cu ideile personajului, de a recunoaște cu alte cuvinte „autonomia ideologică a eroului" (Bahtin). Această intuiție a caracterului dialogic implicit al raportului autor-personaj în roman Ibrăileanu o va dovedi și în reflecțiile sale despre receptarea romanului ca o interacțiune dintre autor și cititor. Aceste intuiții epistemologice rămân actuale și astăzi, deoarece teoria dialogică despre poetica romanului nu și-a croit încă drum în „noua critică" care rămâne tributară metodologic monologismului și tratează opera literară ca obiect, ci nu ca expresie a subiectului creator, dreptul de eu-subiect aparținând doar criticului, care se substituie „autorului omniscient", după cum a demonstrat academicianul Eugen Simion în eseul critic despre „noua nouă critică" *Întoarcerea autorului.*

Comunicarea dialogică dintre autor și cititor (privitor sau auditor) prin opera de artă este adeseori concepută și definită fie ca un dialog dintre autor și operă în procesul creării acesteia, fie dintre cititor și operă în procesul receptării, dialogul dintre un eu și alt eu, dialogul adevărat, fiind astfel înlocuit de fapt prin raportul dintre un eu-subiect (autorul sau cititorul) și un obiect–opera de artă ca o realitate materială. Astfel, criticul american de artă plastică Nathan Knobler, care și-a scris cartea *Dialog vizual* concepută ca „un început de vocabular și sintaxă, cu ajutorul cărora cei dornici de a găsi un înțeles și o satisfacție în artă să aibă posibilitatea de a întreține cu ea un dialog semnificativ și constructiv", scrie în capitolul final:

"Opera de artă și persoana care stă în fața ei iau parte la un dialog, unde fiecare colaborează cu o parte din experiența totală.

Acest dialog își are contrapartea în atelier, căci crearea operei de artă rezultă frecvent dintr-un proces în care artistul acționează asupra operei sale, suferind la rândul său acțiunea acesteia. Artistul inițiază procesul. În pictură, un semn roșu pus pe pânză va fi urmat de alte semne. <...> O dată ce semnele sunt acolo, independente de pictor, ele devin parte a unui proces ce continuă până la terminarea picturii. <...> Pictorul învață, ca și practicanții celorlalte arte vizuale, să profite de pe urma efectelor neașteptate sau neplanificate ce apar într-o operă în plină desfășurare, pentru a permite înfiripareа unui dialog între artist și obiectul de arta.

... E drept că un artist care crede că poartă un dialog cu opera sa pe măsură ce aceasta prosperează, vorbește, în realitate, cu sine însuși, dar aceasta nu schimbă împrejurarea că comunicarea pare [doar pare - A.G.] a avea loc între doi participanți activi".

Odată terminată, pictura este expusă într-o sală de expoziție și iată că vine amatorul de opere plastice: „interacțiunea, sau dialogul, ce are loc între artist și obiectul de artă are un corespondent în relația dintre privitor și obiectul de artă. Opera de artă există ca o entitate desăvârșită atunci când este expusă privirii, dar ea devine un obiect cu valoare estetică numai atunci când provoacă o reacție în observator, natura acelei reacții depinzând de participarea lui activă la experiența lui estetică. Opera de artă are de făcut un enunț, privitorul e însă acela care coagulează

Scanned with OKEN Scanner

acel enunţ într-o comunicare personală prin faptul că se angajează în experienţă". Dacă în procesul creaţiei "artistul e cel căruia îi revine responsabilitatea fundamentală pentru rezultatul final. El este cel care, după ce vede zonele accidentale, decide să le păstreze sau să le elimine" [47, p. 172-175]. În procesul receptării operei de artă, concepută ca obiect, compoziţie materială, ci nu ca expresie a viziunii artistice a autorului, totul depinde deja doar de subiectivitatea privitorului ca opera să capete grai omenesc şi configuraţia unei experienţe umane personale. Dacă procesul de pictare ne este prezentat ca o combinare de culori, ca „un joc al loviturilor de pensulă, plin de surprize", dialogul vizual al privitorului cu opera concepută ca o formă materială vidă de mesajul unui subiect uman fiindcă autorul rămâne ca şi cum în atelierul său, în viaţa lui biografică, opera sa neexprimând decât o intenţie vagă sau o provocare la comunicare) este tot un dialog al subiectului privitor cu sine însuşi. Autorul e liber sa compună orice îi sugerează fantezia sa creatoare, privitorul e liber să vadă în această compoziţie orice îi dictează propria imaginaţie şi experienţă personală. Are loc atunci o comunicare dialogică reală dintre eul autorului şi eul privitorului prin opera de artă, sau fiecare "dialoghează" numai cu sine însuşi, cu propriul eu, adică monologhează fiecare claustrat în propria experienţă personală? Cum au ajuns ei în genere să aibă o experienţă, o cultură, o imaginaţie artistică personală?

O asemenea interpretare a dialogului ca formă de comunicare prin opera artistică care separă comunicarea artistică în două faze izolate: prima autor(subiect)-operă(obiect) şi a doua operă(obiect)-receptor(subiect) este departe de concepţia dialogică a comunicării intersubiective, interpersonale care a fost fundamentată încă în anii 20-30 în lucrările lui K. Jaspers, M. Buber, M. Bahtin, G. Marcel ş.a., şi care pleacă de la convingerea că conştiinţa umană este dialogică în orice manifestare individuală, este o con-ştiinţă, adică o ştiinţă despre lume şi despre sine la care orice eu ajunge numai împreună cu un alt eu. În procesul creaţiei, cum arata Bahtin, artistul luptă nu numai cu inerţia materialului (culoarea, sunetul, cuvântul), pentru a-i da o formă expresivă şi semnificativă nouă, ci în primul rând, cu anumite concepţii, tradiţii, modalităţi de formare a acestui material, pe care le însuşeşte şi totodată le învinge, le inovează pentru a da expresiei unui mesaj artistic propriu nou pe care vrea să-l aducă la conştiinţa consumatorului de artă. Cu alte cuvinte, creând o nouă compoziţie materială, autorul dialoghează nu numai cu sine, ci şi cu maistrul, tovarăşul de breaslă sau cu adversarul său, dar totodată şi cu cititorul (privitorul, ascultătorul) potenţial al creaţiei sale, căruia îi adresează mesajul său, rezultat din dialogul său cu o anumită tradiţie, solicitându-l să însuşească un nou mod de a vedea lumea, de a înţelege viaţa şi pe sine. Pictând un peisaj, pictorul oferă privitorului nu numai o vedere, o privelişte, ci însâsi vederea sa a unui colţ de natură, sau a unui portret. Eul artistului se găseşte şi în ceea ce ne arată, dar şi în cum vede el lumea şi omul într-un fragment de lume sau într-un tip uman. Pictorul se îndepărtează de pânză, scriitorul îşi reciteşte mereu textul scris pentru că ambii îşi crează opera nu

Scanned with OKEN Scanner

numai prin dialogul cu maestrul sau adversarul său, ci şi dintr-un punct de vedere nou în care ar vrea să-l situeze pe cititorul sau spectatorul său. Procesul de creaţie este de la bun început şi un dialog dintre autor şi cititor, sau altfel spus autorul se dedublează fiind şi un creator şi un cititor potenţial al operei sale, creându-şi opera el anticipează, prefigurează şi un mod de percepere şi pricepere a ei. Cu fiecare operă originală noi însuşim şi un nou mod de a vedea şi înţelege viaţa. Ea nu este o formă vidă care doar ne incită să o umplem cu un conţinut uman propriu, ea deşteaptă în cititor un autor, un act con-creator, fiindcă conţine în structura ei dialogică de comunicare dintre eul autorului şi un alt eu, un "cititor implicit" (W. Izer), adică un "tu" implicat dialogic în mesajul artistic al operei. Cu cât este mai talentată, cu atât opera artistică lasă mai mult loc liber pentru imaginaţia artistică a cititorului, dar această imaginaţie nu se plimbă prin spaţiile goale ale structurii interne a operei, eul cititorului întâlnind la fiecare pas eul autorului şi eul personajului său (eurile personajelor) şi trebuind să participe ca un "actor" la „dialogul continuu" dintre ideea şi cuvântul autorului cu ideea şi cuvântul personajului, să-şi verifice în această confruntare propria personalitate şi experienţă personală de viaţă.

Această structură dialogică a formei interne a romanului îşi găseşte expresie, cum a demonstrat Bahtin, şi în funcţia dialogică, "bivocă" sau "plurivocă" pe care cuvântul o îndeplineşte în roman.

II. 3.4. Limba şi stilul în roman

Stilistica romanului ca gen "compozit" al prozei artistice, după cum arata Bahtin în studiul *Cuvântul în roman*, abia făcea primii paşi în anii 20-30. Cu atât mai remarcabil este faptul că în scrierile lui Ibrăileanu găsim şi unele observaţii privitor la modul specific în care sunt valorificate în roman funcţiile stilistice ale limbii literare, scrise sau orale, precum şi a graiurilor dialectale.

În primul rând ni se pare deosebit de important faptul că criticul nostru era conştient de faptul că naraţiunea autorului şi vorbirea personajului reprezintă moduri stilistice diferite de structurare a limbajului artistic. Pe de o parte romanul este un gen literar, de aceea limba autorului trebuie să reprezinte limba literară scrisă contemporană lui, ea nu se poate confunda cu cea a povestirii populare orale, de această tendinţă folclorizantă mai păcătuiau încă mulţi romancieri "ţărănişti" de orientare semănătoristă. Pe de altă parte, romanul este un gen prozastic, de aceea limba romancierului nu trebuie să se confunde nici cu stilul poetic, cu stilul unui poem în proză. Or, proza românească din primele două decenii ale secolului 20, ca şi proza artistică europeană de la începuturile ei (romanul cavaleresc, romanul pastoral sau galant, proza în stil preţios etc.), era încă preponderent o proză poetică, epică sau lirică. De un "poezism" excesiv pentru romanul modern mai suferea simţitor şi scrisul celor mai talentaţi prozatori şi romancieri români. Depăşirea "poezismului" în proză era pentru Ibrăileanu una din condiţiile importante ale maturizării stilistice a romanului românesc. Încă la începutul secolului el îşi lega mari speranţe în acest sens

Scanned with OKEN Scanner

de creaţia lui Brătescu-Voineşti, în proza nuvelistică a căruia întrezărea calităţile unui romancier, atât în modul de a concepe viaţa românească şi de a zugrăvi personajele, sale ca un "pictor al sufletelor, luând omul ca atare...", cât şi în textura stilistică a scrisului său. Comparând stilul acestuia cu al lui Sadoveanu, cel mai talentat prozator poetic românesc, Ibrăileanu scria în studiul-portret *Ioan Al.Brătescu-Voineşti. În lumea dreptăţii*: "... d. Sadoveanu îşi îmbracă în imagini strălucite impresia ce i-o dă tragedia vieţii omeneşti; d. Brătescu-Voineşti redă această tragedie în natura şi cauzalitatea ei psihologică.

De aici deosebirea în stil. D. Sadoveanu, evocându-ne misterul vieţii, înfiorându-se de tragedia ei, este mai impresionist şi mai impresionant. Stilul său e plin de imagini, adică de expresii explozibile, încărcate de senzaţii şi emoţii, de înţelesuri şi de subânţelesuri; d.Brătescu, fiind un "realist" şi un clasic, un observator, un analist, nu are nevoie de un asemenea stil. Acesta nu ar putea reda ceea ce vrea autorul să ne dea. El are un stil transparent [subl.n. - A.G.], pentru că trebuie să fie cât mai clar şi mai precis, căci el n-are să ne înfioare, ci să ne explice. O frază separată a d-lui Sadoveanu e artistică, o frază separată a d-lui Brătescu pare o frază de ziarist; o frază a d-lui Sadoveanu îţi evocă sentimente, o frază a lui Brătescu îţi spune un amănunt nou şi interesant. Iar viaţa - atât de intensă - rezultă din suma acestor fraze.

Chiar şi în imagini apar calităţile stilului d-lui Brătescu-Voineşti: imaginile sale sunt clarificatoare, nota ce rezultă din ele e sonoră, curată, dar unică, <...>

Sunt convins că în dosul acestui stil, aş zice banal de simplu şi natural, se ascunde o muncă infinită de compoziţie, de concentrare <...>. Aceasta înseamnă că el ne dă în câteva cuvinte tot atâta viaţă cât altul în câteva pagini - şi aceasta mi se pare triumful suprem al creatorului" [48, p. 287-288].

Relevând si în alte articole ideea că în roman limba autorului (naraţiunea, descrierea, analiza, caracterizarea etc.) trebuie să îmbrace haina unui "stil transparent", clar şi precis, prin care, din amănunte noi şi interesante "cu încetul să clădească viaţa", cum procedează Tolstoi şi alţi mari romancieri, Ibrăileanu nu va pleda pentru un obiectivism apoetic şi anestetic absolut al romanului (cum vor proceda mai târziu teoreticienii şi autorii "noului roman francez", de exemplu). Dimpotrivă, el considera că lirismul şi poeticul epic nu pot decât să îmbogăţească substanţa estetică-artistică a romanului. Romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, un "romancier remarcabil", suferea, după părerea sa, de o anumită unilateralitate a obiectivităţii epice, de impersonalitatea artistică a concepţiei şi stilului autorului. Realizarea idealului sau de roman ca "gen hibrid" si "culme a dezvoltării literaturii" el o vedea pe calea dezvoltării prozei mai complexe a lui Sadoveanu, Brătescu-Voineşti, Ionel Teodoreanu ş.a., în scrisul cărora se producea o sinteză dintre genurile şi stilurile epic, liric şi dramatic. Dealtfel, şi proza lui Rebreanu, începând cu *Ciuleandra* şi *Pădurea spânzuraţilor* devine mai subiectivă, mai interiorizată. Astfel, el va aprecia foarte înalt (poate exagerat de înalt, dar ceea ce ne interesează aici sunt

Scanned with OKEN Scanner

nu aprecierile critice, ci consideraţiile sale privind poetica şi stilistica romanului) romanul *La Medeleni* al liricului Ionel Teodoreanu, printre alte calităţi şi pentru poezia veritabilă conţinută în prezentarea lumii copilăriei şi a adolescenţei şi în descrierea naturii. "După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot aşa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice aşa, senzuală şi în acelaşi timp spiritualizată şi simţită cu nu ştiu ce elan în suflet, aş zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n-ar fi barocă, <...>.

Realist în "roman", impresionist în poezia naturii - acest amestec de medelenism moldovenesc şi de impresionism modern nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei d-lui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripţie şi adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale [33, p. 122-123].

Deci, relevând necesitatea romancierului de a însuşi un "stil transparent", "mai clar şi mai precis", Ibrăileanu nu înţelegea prin aceasta renunţarea la virtuţile artistice ale stilului poetic, în expresia lui lirică, epică sau dramatică, dimpotrivă romancierul trebuie să posede şi acest stil când e vorba de a exprima un conţinut poetic de viaţă, însă textura stilistică a romanului trebuie să corespundă complexităţii lui estetice şi genuriale. În roman poeticitatea stilului devine o deficienţă atunci când este folosit în discordanţă cu conţinutul unei stări sufleteşti sau al unei situaţii de viaţă obişnuită, prozaică, lipsită de poezie. "Dar această calitate are şi neajunsurile ei: unele accente prea lirice, unele adjective şi unele întorsături sintactice, care dau prea pe faţă nu sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Şi mai cu samă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparaţiei, în aşa-numitul "termen impropriu". Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de "a face imagine", adică de a lămuri, colora, frapa atenţia, ci şi pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci când ceea ce are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu "nu este în chestie". Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această uşoară rezervă, <...> trebuie sa recunoaştem în d. Ionel Teodoreanu pe cel mai autentic şi mai încântător poet în proză al naturii de la Hogaş, Sadoveanu şi Galaction încoace" [33, p. 122-123]. Astfel, elogiind romanul lui Ionel Teodoreanu şi pentru calităţile poetice ale scrisului său, pentru artisticitatea stilului său ("Nu există un alt scriitor român care să-l întreacă în strălucirea acelui „strai de purpură şi de aur", care este stilul artei"), Ibrăileanu apreciază totodată efortul pe care acest scriitor îl depune în romanul său de a-şi varia şi mlădia structura stilistică a scrisului său. "Retuşarea pe care o face manuscriselor sale [probabil, nu fără sfaturile redactorului *Vieţii româneşti* - A.G.] constă mai ales în stingerea stilului. Culoarea şi strălucirea îi vin de la sine, îl obsedează, i se impun în virtutea impresionabilităţii sale poetice ieşite din comun. Şi, pe urmă, trebuie să-şi sărăcească, [adică să-şi depoetizeze - A.G.], conştient, stilul. Dar, bineînţeles că "stilul" d-lui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. D. Ionel Teodoreanu şi-a făcut din limba

Scanned with OKEN Scanner

română un instrument sigur şi de preţ. Şi a reuşit s-o supună, s-o adopte-ze la tot felul de idei şi sentimente - şi s-o "intelectualizeze", cum se zice astăzi, fără s-o dezmedelenizeze" [33, p. 123].

Deci, romancierul trebuie să ştie să fie şi poet (liric, epic sau dramatic) atunci când o cere însuşi conţinutul estetic al scenei de viaţă zugrăvită, dar în general romanul cere prozatorului un "stil transparent", "mai clar şi mai precis", pentru că sarcina lui principală este nu de a ne povesti cât mai captivant cu putinţă, nici de a-şi exprima propriile sale emoţii, sentimente şi idei în faţa vieţii, ci de a crea şi înfăţişa o lume, o realitate nouă. Interesul pe care ni-l trezeşte romanul rezidă în primul rând nu în efectul impresionist ce se produce la nivelul construirii stilistice a frazei, al expresiei verbale artistice, al textului ca atare, ci în straturile cele mai adânci ale tabloului artistic al lumii, al vieţii omului îndeosebi, la nivelul personajelor şi al relaţiilor dintre ele în ansamblu.

Romancierul trebuie să ştie să-şi estompeze expresia stilistică a propriului său "eu", pentru a crea zone cât mai multe şi mai largi de manifestare liberă a eului fiecărui personaj, punând în relief atât modul lui de a vedea lumea şi celelalte personaje. "D. Brătescu-Voineşti zugrăveşte indirect [adică nu din punctul său de vedere, nu în numele său - A.G.], prin impresia ce o face lucrul zugrăvit [sau „alt personaj", cum scrie în alt loc - A.G.] asupra unui personaj". Prin aceasta ne dă, în acelaşi timp, şi lucrul ce vrea să zugrăvească, şi starea sufletească a unui personaj, şi raportul dintre personaj şi ceea ce zugrăveşte" [18, p. 230], cât şi modul lui de a-şi exprima gândurile şi sentimentele. Reuşita creării artistice a personajului, învierii lui, depinde în mare măsură, decisivă chiar, de cuvintele pe care autorul le pune în gura personajului. Imaginea verbală, stilistică a personajului se formează dintr-o continuă întreţesere dintre cuvintele spuse de autor despre personaj şi din cuvintele spuse direct de personaj (inclusiv cuvintele lui despre alt personaj). În roman ponderea şi locul ocupat de formele de autoexprimare ale personajului în economia naraţiunii au crescut mult în comparaţie cu povestirea veche. Aceasta se manifestă şi în frecvenţa dialogului. "Aceeaşi compoziţie, aş zice savantă, dacă n-aş şti că e datorită instinctului, adică acelui instinct care conduce pe artist să aleagă din viaţă numai esenţialul caracteristic, aceeaşi compoziţie se vede şi în dialog, în care d.Brătescu-Voineşti nu este întrecut nici de Caragiale" [48, p. 294].

Însă apreciind "justeţa şi naturalul dialogului d-lui Brătescu-Voineşti", "felul cum caracterizează d. Brătescu-Voineşti personajele sale prin ceea ce le pune să vorbească", Ibrăileanu ţine să releveze totodată necesitatea ca romancierul să respecte o anumită măsură şi în utilizarea acestui procedeu împrumutat din genul dramatic: "Scriitorul, care nu face dialog, ci se mărgineşte să istorisească, nu dă viaţă şi nu redă personajul: nu-l arată, ne informează. Dar şi scriitorul care ar duce dialogul până la sfârşit, sub pretext că se ţine mai aproape de realitate, ar greşi tot atât de mult ca şi cel dintâi: ar scrie pagini întregi de prisos. După ce în dialog, am văzut pe om întreg, scriitorul trebuie, la un moment, să întrerupă dialogul şi să istorisească el ceea a mai

Scanned with OKEN Scanner

spus personajul. Sau, istorisind ce-a spus personajul, când într-un moment însuşi cuvintele lui ar fi caracteristice, scriitorul trebuie să înceteze "povestirea şi să lase să vorbească personajul" [33, p. 294].

Romanul este o structură verbală mult mai deschisă pentru întreaga varietate stilistică caracteristică limbii naţionale din epoca respectivă, atât pentru formele ei literare, culte, cât şi pentru cele orale dominante în păturile sociale mai puţin culte. Criticul menţionează că ceea ce "face ca tipurile d-lui Bratescu-Voineşti să fie specifice, să ne intereseze ca personaje reprezentative ale unor întregi categorii psihologice ori sociale" se datoreşte şi instinctului său artistic care îl ajută să facă pe fiecare din personajele sale să vorbească limbajul lui caracteristic, din punct de vedere social şi psihologic-individual: "Dar este interesant de observat şi chipul cum utilizează d. Brătescu defectele de expresie ale personajelor. În vorbirea citată din *Cucoana Leonora*, unde logica frazei cam păcătuieşte, d. Bratescu-Voineşti alege cu finețe acele incongruenţe care caracterizează specia "mahalagioaică".

<...> El a ales numai atâtea greşeli de cuvânt, - observa criticul în legătură cu alt personaj, - câte sunt strict necesare că să (nu) ne dea realitatea personajului...".

Spre deosebire de Caragiale care folosea cu o inegalabilă măiestrie acest procedeu pentru a obţine efecte comice şi satirice, Brătescu-Voineşti urmăreşte scopul de a caracteriza starea sufletească sau situaţia socială a personajului care întregesc imaginea artistică a "vieţii complecte" a omului din societatea şi epoca date.

Acest procedeu de caracterizare a personajului prin limbajul lui social sau individual nu este un procedeu pur tehnic, el presupune un deosebit simţ al realităţii, o profundă cunoaştere intuitivă a tipului social zugrăvit. Astfel, Ionel Teodoreanu foloseşte cu măiestrie acest procedeu în zugrăvirea personajelor din mediul familial al burgheziei române mijlocii, "aşezate", dar acelaşi procedeu produce, observă Ibrăileanu, impresie de fals artistic în prezentarea ţăranului, pe care autorul îl tipizează excesiv făcându-l să vorbească într-un „limbaj pseudoţărănesc, conform cu toate regulile de transcripţie a fonetismului dialectal", ceea ce dovedeşte că Ionel Teodoreanu nu "poate zugrăvi satisfăcător pe ţărani", nu simte ca artist omul din clasa ţărănească şi de aceea ne prezintă un ţăran etnografic şi dialectologic în loc de un om viu. El aduce drept exemplu, bun de urmat de prozatorii români, romanul scriitorului polonez Ladislau Reymont *Ţăranii*, în ce priveşte "modul în care autorul concepe pe ţăranul oriental, a cărui una din variante este şi ţăranul român". Acest scriitor ştie "să extragă un material atât de "romanesc" din viaţa obscură a unui sat. Cu evenimente mărunte, cotidiene, tipice, făptuite de fiinţe simple - romanul e totuşi "captivant" şi pune probleme sufleteşti general-omeneşti. Umanitate primitivă - şi totuşi tipuri atât de diverse, întâmplări ale aceloraşi temperamente şi pasiuni ca în orice roman". Romancierul ştie, cu alte cuvinte, să ni-l prezinte artistic pe ţăran nu ca pe o categorie socială sau etnografică, ci ca pe "un om - primitiv, dar complect". O altă calitate însemnată a acestui roman este „adaptarea stilului şi a limbii la subiect. Trebuie să spunem că autorul are adesea şi în expunerea proprie o nuanţă de ton

Scanned with OKEN Scanner

popular, prin care păstrează mereu atmosfera vieţii zugrăvite, şi cum foarte des atmosfera e uşor umoristică, tonul umoristic al autorului are un farmec deosebit" [49, p. 158-159].

Pe de altă parte, mulţi din prozatorii şi romancierii "ţărănişti", mai ales cei ardeleni, dar într-o măsură şi mai mare aceasta se referă la prozatorii basarabeni, întâmpină dificultăţi stilistice în redarea limbajului personajului intelectual, sau al reprezentanţilor boerimei şi burgheziei culte, acestea exprimându-se într-o limbă literaturizată, ca din carte. Or, "literaturismul", ca şi "poezismul", introduce în roman note discordante de convenţionalism. Dat fiind faptul că romanul ni-l prezintă pe "omul complect" acasă, în proza vieţii lui cotidiene, un romancier trebuie să cunoască şi să redea diversele limbaje, inclusiv cele oficiale, în formele lor vorbite, sa ştie să le familiarizeze şi să le individualizeze, fără să cadă însă într-o copiere naturalistă a lor, într-un cuvânt, trebuie să le stilizeze artistic astfel încât să obţină nu numai o caracterizare pregnantă socială, profesională sau etnică a personajului, ci şi reprezentarea lui ca "om complect" viu, ca personalitate umană individuală, unică.

Artisticitatea stilului în roman, adică expresivitatea şi plasticitatea lui, nu trebuie confundată, relevă Ibrăileanu, cu corectitudinea respectării normelor generale ale limbii literare. Celor mai mari romancieri (Balzac, Tolstoi, Dostoievski, Proust, precum şi lui Rebreanu) li s-au reproşat numeroase defecte stilistice în chiar limba autorului. "I s-a mai bănuit lui Tolstoi că n-are stil şi marele său admirator Melhior de Wogue recunoaşte aceasta, dar el zice că prin această "lipsă" realismul lui Tolstoi capătă un prestigiu mai mult. <...>

Tolstoi n-are stil. Şi e remarcabilă coincidenţa că nici celălalt mare romancier, Balzac, n-are stil, cu toate silinţele lui de a avea.

Dar lipsa de stil a lui Tolstoi înseamnă, desigur, lipsa de armonie, de eleganţă, de claritate, de limbă chiar (se zice că e "franţuzit" în limbă), dar nu şi de proprietate.

D. Şărcălanu [pseudonimul lui G.Stere - A.G.] a zis că în traduceri Tolstoi e stilizat. Aşa e. După ce d. Şărcălanu a scris articolul amintit mai sus, i-am arătat un pasagiu admirabil din ediţia franceză. Dar când mi-a tradus pasagiul din ruseşte d. Şărcălanu! Ce galimatias!

Şi cu toate acestea!

Fiecare cuvânt spune ceva. Observaţii profunde după observaţii profunde, observaţii cum nu s-au mai făcut! Necontenit îţi vine să spui: "aşa e" <...>

Cine n-a admirat, înspăimântat, acea colosală evocare de viaţă din *Război şi pace* şi acea minuţioasă disecare, zi cu zi, a sufletului nefericitei Anna Karenin" [14, p. 423-424]. Pentru romancier stilul înseamnă înainte de toate putere de expresie în evocarea vieţii, în reliefarea caracterului individual al personajului. "Celor care laudă discursurile, frumoasele vorbe, sentinţe, puse în gura personajelor, Tolstoi le răspunde că, - citim în *Compte L.N. Tolstoi. Shakespeare* - chiar de ar fi frumoase (ceea ce nu-s), ar fi bune ca aforisme, dar fiind străine de personaj, necaracteristice, nelalocul lor, strică şi mai mult impresia realităţii" [50, p. 416].

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, Ibrăileanu a exprimat clar ideea că romanul aduce cu sine necesitatea ca critica să regândească alături de alte noţiuni ale poeticii tradiţionale ca „subiectul", „compoziţia", „personajul" ş.a. şi noţiunea de stil, conceput ca o expresie aleasă a gândurilor şi sentimentelor după toate regulile logicii retorice a discursului, anticipând cu două decenii lupta contra "calofilismului" stilistic în roman pe care o va duce Camil Petrescu în eseurile sale critice.

Romanul, fiind în concepţia lui Ibrăileanu,"încoronarea literaturii, genul cel din urmă, cel mai greu, care presupune întâlnirea unor însuşiri artistice variate şi o lungă tradiţie literară" [22, p. 421], presupune şi o "lungă tradiţie literară" în folosirea artistică a întregii varietăţi stilistice a limbii naţionale, în primul rând a formelor vorbite, familiare ale limbajelor culte. În prefaţa la traducerea sa a romanului *Bel-ami* de Maupassant el mărturisea că s-a lovit de probleme dificile mai ales în redarea în româneşte a conversaţiilor dintre personajele din păturile culte ale societăţii franceze, pe care nu le-a putut soluţiona satisfăcător din cauza că „limba noastră e foarte săracă în cuvinte pentru discuţia rafinată, de salon, cu două înţelesuri, pentru că la noi în saloane se vorbeşte franţuzeşte, odinioară greceşte. Îmi aduc aminte că d. A. D. Xenopol spunea într-o conferinţă că pricina pentru care n-aveţi roman e lipsa de limbă rafinată. Nu cred asta, dar e ceva în părerea d-sale" [9, p. 308-309].

Prin urmare, romanul presupune drept condiţii importante ale dezvoltării stilisticii sale, pe de o parte, diversificarea şi rafinarea stilistică a limbajelor vorbite de păturile şi clasele culte ale societăţii, iar pe de altă parte, formarea tradiţiei literare de valorificare artistică a acestor limbaje în diverse genuri şi specii literare, depăşirea confundării limbajului artistic cu "limbajul poetic" dominant în faza poetică a dezvoltării literaturii. Romanului îi revenea sarcina să facă sinteza genurilor literare şi din punctul de vedere al valorificării estetico-literare a limbajelor vorbite în diverse sfere ale vieţii omului modern, incompatibile cu limbajul poetic. Era vorba nu de o simplă adunare a lor într-o operă literară, ci anume de depăşirea unilateralităţii şi chiar polarizării lor stilistice (de exemplu, a stilului tragic şi a celui comic), când un stil sau altul devine atributul unui gen sau altul, unui tip literar sau altul, ci de întrepătrunderea lor în limbajul individual al personajului romanesc, complexitatea tipologică şi caracterologică a acestuia găsindu-şi expresie şi în complexitatea stilistică a vorbirii lui ca "om complect". Dacă "limbajul poetic" era conceput de formaliştii ruşi şi de continuatorii lor ca o antiteză a "limbajului comun", Bahtin, criticând această opoziţie învechită, arată că în evoluţia istorică a literaturii limbajul artistic s-a apropiat progresiv de redarea cât mai completă a limbajului comun viu, care în realitatea sa este nu "limbajul comun" al formaliştilor, pe care ei îl reduceau la stilul administrativ sau la o comunicare informativă neutră din punct de vedere estetic, ci o mare diversitate de expresii stilistice ale experienţei existenţiale şi estetice a omului.

Măiestria stilistică a romancierului constă pentru Ibrăileanu, ca şi pentru Bahtin, înainte de toate în reflectarea artistică a polifoniei, "polilingvismului"

Scanned with OKEN Scanner

("многоязычие") societăţii din epoca respectivă în limbajele individualizate ale personajelor, stilul autorului fiind destul de transparent pentru a da voie să răsune cu destulă claritate limbajul fiecărui personaj (fie în vorbirea lui directă, fie în redarea autorului) şi destul de personal şi de flexibil pentru a face cât mai adecvată naraţiunea autorului şi descrierea scenei de viaţă, a personajului sau stării lui sociale şi sufleteşti, între "cuvântul eroului" şi ecourile lui stilistice în "cuvântul autorului" realizându-se un dialog latent şi continuu dintre un "eu" şi un "alt eu".

II. 4. Receptarea romanului

De atribuţiile "criticii complecte", după convingerea lui Ibrăileanu, ţinea, alături de analiza şi evaluarea operei literare, înscrierea ei în tendinţele de dezvoltare a literaturii naţionale sau universale, şi examinarea problemelor legate de procesul de creaţie, sau de "etiologia operei literare", precum şi a celor legate de receptarea ei de către publicul cititor. El a formulat opinii interesante şi în aceste două compartimente ale teoriei romanului. Însă observaţiile şi consideraţiile sale cu privire la condiţiile obiective şi subiective de creare a operei literare au fost formulate şi exemplificate de el mai mult pe baza creaţiei lirice, în special a lui Eminescu. În schimb unele din consideraţiile sale generale despre sociologia, psihologia şi estetica receptării se referă şi la roman.

Problematica receptării operei literare constituie un compartiment destul de bogat în moştenirea criticului, compartiment care merită o atenţie mult mai mare decât i-o putem acorda în studiul de faţă. Suntem nevoiţi să ne limităm aici la o consemnare laconică a acelor opinii care au urmărit să pună în lumină anumite momente specifice ale receptării dictate de genul romanului şi întregeşte conceptul său de roman.

În primul rând, trebuie relevat faptul că Ibrăileanu a tratat raportul dintre opera literară în general, romanul în particular, şi cititor, atât din punctul de vedere al înrâuririi sociale, morale şi estetice a creaţiei scriitorului asupra publicului cititor, cât şi acţiunea inversă pe care prezenţa (sau absenţa) unui anumit tip de cititor determină dezvoltarea sau intârzierea creaţiei literare de un gen sau altul, într-o literatură naţională şi chiar forma concretă în care evoluează genul sau specia dată. Astfel, referindu-se la critica făcută lui Tolstoi pentru că în romanele sale "abuzează de dreptul la lungime", Ibrăileanu scrie că lungimea acestor romane "nu e o excepţie" şi nici un defect, cum se credea, pentru că "lungimea romanului rusesc şi englez e îngăduită, mai mult, condiţionată, dacă nu chiar cerută de psihologia publicului cetitor, care e, şi el, un factor - al doilea factor - determinant al unei literaturi.

Cetitorul-tip din Franţa, atât de bine zugrăvit de Taine, e parizianul grăbit, nervos, cu totul deosebit de echilibratul anglo-saxon, tip mai mult rural, care are şi vremea, şi răbdarea, şi plăcerea de a ceti miile de pagini ale lui Dickens; şi deosebit cu totul de cetitorul rus, locuitorul foarte puţin grăbit al marei şi primitivei Rusii.

Şi dacă băgăm bine de seama, lungimea aceasta nu se datoreş-te nici

Scanned with OKEN Scanner

complexităţii intrigii, nici digresiunilor inutile. Ea se datoreşte îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieţii... [14, p. 422-423].

Aici avem, de fapt, două explicaţii: una de ordin social, alta de ordin estetico-literar. Cititorul de romane, de tip rural din Anglia şi Rusia nu era desigur fermierul englez sau ţăranul rus, ci făcea parte din nobilimea latifundiară cultă, cu o multi-secular experienţă de lectură şi delectare artistică. Cetitorul-tip din Franţa postrevoluţionară se recruta cu preponderenţă din rândurile burgheziei care devenise recent stăpâna deplină a ţării şi era preocupată de transformarea practică a societăţii franceze după chipul şi asemănarea sa. Energia ei socială, raţionalismul ei practic formau aceasta atmosferă generală de solicitare literară, acel "orizont de aşteptare" care ii făcea pe romancierii francezi să "compună geometric", să trateze subiecte cu o intrigă mai captivantă, fragmentată în episoadele nuvelistice ale "romanelor-foileton" publicate pe părţi în reviste săptămânale, constituind prototipul teleserialelor de astăzi. Şi romanele franceze atingeau uneori proporţii mari, dar ele se alcătuiau din istorii mai scurte, din episoade relativ încheiate ale acţiunii. Romanul, această epopee burgheză, după definiţia lui Hegel, îşi trage obârşia de fapt din ciclurile de povestiri nuvelistice picăreşti, foarte populare nu numai în Spania [51], ci şi la "cititorul-tip din Franţa", care, mai democratic şi mai angajat în viaţa practică, se simţea încă puternic ataşat de stilul popular de a istorisi fapte şi acţiuni concrete şi captivante.

Trecerea de la povestirea populară orala, scurtă, energică şi esenţializată, la roman a durat în Europa câteva secole de formare a gustului şi aptitudinii pentru citirea unor povestiri scrise tot mai întinse, unde acţiunea este încetinită, retardată de descrieri detaliate şi reflecţii generale. Povestirea populară orală şi naraţiunea literară presupun doua tipuri de receptare foarte diferite. Deosebirea constă nu numai în faptul că ascultarea este înlocuită prin citire, percepţie vizuală a textului, ci şi în modul calitativ diferit în care se creează în mintea receptorului imaginea de ansamblu, „compozită" a celor povestite. M. Sadoveanu a încercat să citească ţăranilor neştiutori de carte povestirile şi poveştile lui Ion Creangă şi a descoperit cu mare uimire că proza povestitorului din Humuleşti, considerată populară, "ţărănească", nu mai este pe înţelesul ţăranilor care n-au cunoscut decât povestirea folclorică [52], fiindcă ea conţinea o naraţiune analitică şi multe amănunte, descrieri şi caracterizări individualizatoare, fraze care făceau dificilă pentru ţărani sinteza, povestirea poveştii cu o acţiune ce se derulează ca o linie întreruptă .

Nici "literatura ţărănească" semănătoristă, poporanistă şi neosemănătoristă, abundentă în literatura română din primele decenii ale secolului, precum şi "proza ruralistă" revitalizată în literatura basarabeană din anii 1960-70, era scrisă nu pentru ţărani. Nu aceştia au constituit publicul cititor preponderent, ci intelectualii de obârşie ţărănească, deveniţi orăşeni în prima generaţie, inadaptaţi la modul citadin de viaţă şi nostalgici după viaţa strămoşească de ţărani. G. Ibrăileanu nu-şi făcea iluzie în privinţa "ţărănismului" literar şi nu ascundea adevărul ca şi "poporanismul literar"

Scanned with OKEN Scanner

este mai curând o mişcare în rândurile intelectualilor care nu s-au înstrăinat de ţărănime şi îşi asumau sarcina de a-i reprezenta în literatura cultă interesele sociale şi spirituale, ştiind să aducă în operele lor "suprastructura morală a vieţii ţărăneşti, alcătuită din morala, din estetica ţărănească, din tradiţii, din prejudecăţi, din sentimente naturale, care temperează materialismul", într-un cuvânt să ne prezinte "fizionomia complectă a ţăranului", dezmințind opinia că "viaţa ţărănească nu e proprie pentru roman", aşa cum a demonstrat în modul cel mai strălucit în *Ţăranii* Ladislau Reymont, "ţăran el însuşi, un ţăran cultivat", precizând că anume "acest fel de roman al ţăranului l-am preconizat de 20 de ani încoace, în contra acelora care au conceput pe ţăran incomplet şi fals, ca un animal feroce" sau " reprezentând numai acea suprastructura morală idealizată adică ţăranul tradiţionalist şi idilic" [49, p. 158-159]. Adică era vorba de o literatură veridică şi onestă despre ţărani pentru cititorii din clasele suprapuse.

Receptarea operei literare de orice gen este, pentru Ibrăileanu, un act creator din partea cititorului, dar romanul ii solicită un efort de concreativitate mult mai mare, pe măsura complexităţii structurii artistice a acestui gen.

Noutatea şi dificultatea tipului de lectură pe care romanul i-l solicită cititorului constă nu numai şi chiar nu atât în lungimea lui, în amploarea şi diversitatea conţinutului de viaţă cuprins în universul lui artistic (povestirea încadrată de genul *O mie şi una de nopţi* sau povestirea unor aventuri cavalereşti depăşeau dimensiunile spaţiale şi temporale ale celui mai lung roman), cât mai ales în faptul că lumea fictivă în roman îi este înfăţişată nu în formele ei deja constituite şi definitivate, care se succed şi se combină între ele, ci într-un proces de continuă devenire. Romanul reprezintă nu imaginea lumii deja creată, ci însăşi "facerea lumii", cum şi-a întitulat semnificativ unul din romanele sale Eugen Barbu. Lungimea romanului tolstoian, releva Ibrăileanu, "se datoreşte îngrămădirii de detalii caracteristice, clădirii pe încetul a vieţii..." [14, p. 423].

Aceasta se referă în primul rând la imaginea omului în roman - dinamică, fluidă, schimbătoare ca o lavă fierbinte, nepietrificată încă în forme solide. Apreciind calităţile romanului *La Medeleni* pentru profunzimea şi subtilităţile psihologice cu care autorul ne prezintă viaţa sufletească a personajelor în devenirea lor din copilărie până la adolescenţă, însuşi procesul complex şi contradictoriu al formării personalităţii umane, Ibrăileanu scrie: "Dar tipul cel mai frapant este Olguţa, atât prin natura personalităţii sale, cât şi prin cantitatea de viaţă acumulată pe umerele ei. Dacă în construirea Monicăi şi a lui Dănuţ, autorul recurge la analiză [admisă la o caracterizare introspectivă statică – A.G.] - pe Olguţa o realizează aproape numai prin acţiune. Olguţa este creaţie pură. Personalitatea ei reiese mereu – se adaogă, creşte în mintea noastră – din faptele ei, din născocirile ei, din verva ei, din necontenita zbatere de viaţă, pe care d. Teodoreanu, cu un instinct infailibil şi cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale de-a lungul *Hotarului* şi al *Drumurilor*, fără să se dezmintă şi fără să-şi dezmintă tipul un moment" [33, p. 119].

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea personajului romanesc nu ne este dată ca o poză de pe fotografie, ci se constituie continuu din derularea unei multitudini de "momente", "scene" pline de mişcare şi de viaţă, "se adaogă, creşte în mintea noastră" dintr-o diversitate bogată şi contradictorie de trăsături tipologice şi caracterologice, care sint adeseori greu de clasificat şi apreciat ca "frumoase" sau "urâte", "bune" sau "rele", "morale" sau "imorale", fiindcă romancierul nu ni le prezintă în "contrastele lor simpliste, strigătoare, naive", cum le întâlnim încă la eroii scriitorilor romantici, ci în dialectica lor vie, în condiţionarea reciprocă şi în trecerea unei însuşiri în contrariul ei. Între perceperea imaginii omului şi priceperea "purului adevăr" pe care îl conţine se interpune uneori o perioadă îndelungată de înţelegere. Dificultăţile romancierului în crearea personajului romanesc au ca pandant dificultăţile cititorului de roman în receptarea creatoare, sintetizatoare a multitudinii de manifestări ale personajului într-o diversitate de episoade, uneori între receptarea de la prima lectură până la o relectură focalizatoare a conţinutului caracterului se interpun mai mulţi ani, cum i s-a întâmplat criticului, după propria mărturisire, cu Manon, personajul titular din romanul Abatelui Prevost. "Mai greu de înţeles e sufletul frumoasei Manon, - citim în articolul despre romanul *Manon Lescaut*. - Când cetim romanul abatelui Prevost la virsta cavalerului Des Grieux, suntem, firește, cu totul de partea tânărului erou şi revoltaţi de uşurinţa cu care Manon îl face sa sufere, strigăm şi noi cu amantul ei „Perfide Manon" <...>

Dar când cetim pe *Manon* la ceea ce se numeşte o "anumită vârstă", <...>, când, aşadar, cetim şi ca psiholog, nu numai ca tineri înflăcăraţi, atunci începem s-o pricepem" [8, p. 154].

Romancierul ne învaţă prin complexitatea estetică şi morală a personajelor sale să ne ridicăm de asupra unor concepte morale abstracte, rigide şi dogmatice şi să însuşim o înţelegere mai larga şi înţeleaptă a omului în tot ce are omenesc. "... Din orice roman al lui Thomas Hardy, - citim în articolul despre creaţia scriitorului englez, "cel mai mare romancier european în viaţă", - învăţătura morală şi filozofică iese ca şi din contemplarea vieţii, pentru că sufletul, în care se oglindeşte realitatea, este normal şi sănătos, aşadar moral; şi realitatea se reflectă la el ca într-o oglindă perfectă şi curată <...>. Înţelegerea, numită şi obiectivitate , este marea calitate a acestui observator al vieţii. De aceea personagiile lui sunt mereu un amestec de bine şi de rău - ca-n realitate, ca-n Tolstoi -, un amestec, apoi, de tragic şi de comic - iarăşi ca în realitate. De aceea personagiile lui, toate, au şi nu au dreptate - ca-n realitate.

Această complexitate a observaţiei, a atitudinii şi a "filozofiei vieţii", îşi are corespondentul său în complexitatea artei sale sau a mijloacelor de creaţie şi de expresie.

Acest scriitor, care ştie să zugrăvească floarea delicată a sufletului şi să redea poezia subtilă a poeziei vieţii nu face niciodată tranzacţii sentimentale cu el însuşi. Curajul lui este egal cu al lui Dostoievski. El nu dă înapoi dinaintea nici unei concluzii. Are curajul să zdrobească fericirile cele mai meritate şi mai încântătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Are curajul să sfarme tot ce a creat mai scump pentru cetitor - să înregistreze toată cruzimea ironică a vieţii, să se facă executorul destinului" [53, p. 187-188].

Această "înţelegere" de către romancier a personajelor sale care sunt un amestec de bunătate şi răutate, care au dreptate şi n-au dreptate, înţelegere, care focalizează în fiecare moment întreaga lui "filosofie a vieţii", „simultaneitatea şi complexitatea însuşirilor personalităţii lui artistice", îi solicită şi cititorului romanelor sale o înţelegere largă sintetizatoare similară, la care se poate ajunge numai printr-o lectură creatoare, însoţită de un efort susţinut de adunare a imenselor îngrămădiri de detalii caracteristice, pline de semnificaţii adânci într-un tablou întreg şi dinamic al "vieţii complecte" a omului. Această imagine totalizatoare a universului artistic al romanului, care „nu poate fi prezentat în formule" se formează în mintea şi imaginaţia cititorului prin înţelegerea proprie a înţelegerii autorului, dar ea este totdeauna rezultatul receptării creatoare de către cititor a mesajului artistic al romanului "Înţelegerea", "priceperea" înţelesurilor profunde ale vieţii întruchipate, mai ales în personajul românesc, este un proces continuu ce decurge din structurarea şi restructurarea imaginii totalizatoare pe care cititorul şi-o formează pe parcursul lecturii care este, spune Gadamer, un proces de construire anticipatoare a întregului, proces reluat la fiecare nouă lectură şi regândire a cărţii recitite, fiindcă, scrie Ibrăileanu, în legătură cu relectura romanului *Anna Karenin* „o carte recitită niciodată nu e aceeaşi. O operă literară e ceea ce vedem, sau, mai bine, ceea ce punem noi în ea. De aceea pentru fiecare din noi aceleaşi pagini conţin altăceva.

Şi cum aici noi nu suntem necontenit aceeaşi, şi cartea recitită după o bucată de vreme e alta. Incindente, observaţii, pasagii pe care nu le-am băgat în seamă altă dată, fiindcă erau în sfera unor probleme ce nu ni le pusesem, acum le observăm şi le găsim extrem de interesante" [31, p. 155].

În receptarea operei literare de orice gen (fie o scurtă poezie, fie o dramă în cinci acte) cititorul sau criticul pune ceva din eul său, din experienţa lui de viaţă şi din cultura lui artistică. Dar romanul îi solicită cititorului o receptare mult mai creatoare şi mai individualizată. În primul rind, pentru că personajul romanesc, prin complexitatea şi dinamicitatea structurii lui artistice (spre deosebire de eroul liric sau personajul care îl predispune pe cititor spre o receptare simpatetic-identificatoare şi spre deosebire de personajul comic care este receptat prin distanţare) îi solicită cititorului o receptare complexă în care identificarea şi distanţarea alternează sau se îmbină într-o simultaneitate oximoronică şi paradoxală, cerându-i de fiecare dată adoptatea unei atitudini sau alta în funcţie de aprecierea lui individuală în fiecare "scenă" şi "moment".

În rândul al doilea, cititorul în receptarea manifestărilor fiecărui personaj şi a "raportului estetic dintre personaje", cu toată autonomia artistică pe care personajele le capătă în roman, le urmăreşte totuşi nu ca spectatorul acţiunile personajelor dramatice, ci simte mereu prezenţa, manifestată sau absconsă a autorului, viziunea lui artistică a lumii în care trăiesc personajele în roman. Imaginea personajului îi parvine

Scanned with OKEN Scanner

cititorului totdeauna prin "filosofia vieţii", prin naraţiunea, descrierea, analiza, cugetările şi atitudinile axiologice (estetice, sociale şi morale) ale autorului. Receptarea de către cititor a personajului şi a mediului în care el trăieşte este prefigurată de receptarea artistică a autorului, este condiţionată de înţelegerea a ceea ce vrea să arate şi să spună autorul prin acest tip sau altul de personaj. Totodată în roman, cum arată Bahtin, "ideea autorului" niciodată nu-şi poate asimila total "ideea eroului", iar "cuvântul autorului" nu poate epuiza caracterizarea personajului, "cuvântul eroului" spunând altceva decât "cuvântul autorului" despre personaj. Mesajul romanului nu se reduce niciodată la mesajul autorului, ci se constituie într-un dialog continuu, niciodată încheiat definitiv, dintre "eul" autorului şi "altul" personajului (care este tot un eu, fie că vorbeşte în numele său propriu, fie că apare ca un "el" în "cuvântul autorului" despre erou), şi cititorul se implică cu propriul eu în acest dialog dintre "euri". Cititorul de roman trebue să aibă mereu conştiinţa atât a deosebirii dintre mesajul autorului şi mesajul fiecărui personaj, cât şi a faptului că găseşte în roman nu o realitate artistică obiectivată într-un text, pe care s-o transforme în obiectul observării şi judecării sale, făcând abstracţie de acel mod individual şi original al reprezentării şi formării universului artistic al romanului, ci expresia mesajului eului autorului adresat eului cititorului.

Ibrăileanu deşi nu a formulat explicit, într-o teorie hermeneutică, problema receptării romanului ca un dialog intersubiectual dintre autor şi cititor, mijlocit de dialogul autor-erou care constituie arhitectonica estetico-literară a mesajului romanului, a avut conştiinţa adevărului că receptarea cititorului, oricât de creatoare, se orientează mereu spre polul opus - eul şi intenţionalitatea artistică a autorului, fără deslușirea căreia nu-şi poate forma o înţelegere proprie adecvată a ceea ce este „spus" şi „arătat" în cartea citită. De aici trebuinţa criticului de a reveni mereu la textul citit pentru a-şi verifica, concretiza, îmbogăţi şi chiar modifica esenţial imaginea totalizatoare pe care şi-a structurat-o în minte după prima lectura.

Conţinutul artistic al operei literare, cu atât mai puţin al romanului, nu se lasă niciodată cuprins exhaustiv în definiţiile, formulele teoretice ale interpretării critice. Lectura – receptare imaginativă creatoare - îşi găseşte o aprofundare intelectuală a înţelesurilor fundamentale ale vieţii în judecata criticului, dar acesta se simte apoi din nou cuprins de dorinţa de a redeveni un "simplu cititor" şi să retrăiască din nou cu toată fiinţa sa conţinutul de viaţă al acelei lumi fictive care „este mai vie decât viaţa" reală.

Adeptul "criticii complecte" este departe de orice aroganţă profesională, proprie multor partizani, de ieri şi de azi, ai criticii ştiinţifice, de ambiţia de a se erija fie în judecătorul suprem al reuşitei / nereuşitei de creaţie a autorului în opera evoluată, fie în educatorul sau profesorul cititorului. Ibrăileanu pleda pentru un dialog democratic, de la egal la egal, între criticul de profesie şi cititorul-iubitor de literatură ca fiind singurul tip de comunicare ce corespunde receptării şi interpretării adecvate a operei literare. Criticul este superior cititorului prin faptul că "un adevărat

Scanned with OKEN Scanner

critic ştie să-şi justifice impresiile mai bine decât un simplu cetitor", dar această superioritate se dovedeşte a fi uneori doar aparentă, pentru că, citim în *Mizeriile criticii literare*, "impresiile criticilor corespund mai rar cu realitatea decât ale cetitorilor culţi şi înzestraţi cu gust", din cauza că "criticul judecă d.p.d.v. al vreunui cod estetic, sau prin prisma vreunei şcoli literare", ceea ce prezintă "Atâtea merite, dar şi atâtea lipsuri care - toate - îi răpesc putinţa bunei, simplei, spontanei aprecieri.

Criticul are blestemul de a nu se putea desfăta cu o operă în chip firesc, căci el <...> ceteşte ca un judecător, ceteşte conştient de impresiile şi de cauza impresiilor sale, într-o nefirească stare de dedublare. Cetiţi mărturisirile lui Brunetiere că el „nu preţuieşte ceea ce-i place, ci ceea ce trebuie să-i placă", în timp ce cititorul cult şi om de gust juisează de operă. El savureaza fructul, fără atitudinea abstractă de a-şi analiza impresia şi a o justifica, a o clasifica în cutare categorie psihică sau estetică etc.". Întru confirmarea adevărului că adeseori "simţul estetic al criticului e tocit" de precumpănirea la el a atitudinii lui abstracte, de judecător şi de propagator al unor teorii literare, şi că adeseori "publicul cult e un mai bun judecător al scriitorilor decât criticii, cu toate că nu poate să justifice aprecierea ca un critic", Ibrăileanu aduce exemplul lui Saint-Beuve: "Cei mai mari critici au făcut greşeli pe care mulţi contemporani ai lor, simpli cetitori, nu le-au făcut. Saint-Beuve, prinţul criticilor, n-a înţeles adevărata valoare a celor doi mari contemporani ai săi, a lui Musset şi a lui Balzac [Proust îi va imputa şi neînţelegerea poeziei lui Baudlaire - A.G.]". Succesul lui Balzac şi al altor mari romancieri s-a datorat în mare măsură publicului cetitor feminin: "O femeie cu sensibilitate ascuţită este cel mai sigur judecător al unui roman. Poate să aibă romanul tot felul de calităţi externe, dacă este lipsit de viaţă, nu va avea sufragiile publicului cetitor feminin". Acest public a fost un factor catalizator în afirmarea "literaturii de analiză sufletească".

Anume în reflecţiile sale asupra romanului Ibrăileanu ajunge la convingerea că o "critică complectă" nu se poate mulţumi cu metodele de analiză ce i le oferă critica ştiinţifică, bazată pe anumite teorii (sociologice, psihologice, estetice etc.), şi trebuie să fie şi o "critică impresionistă" pe care mai înainte o respingea. "Un Jules Lemaître sau un Anatole France, ca să dea garanţie pentru critica lor, au făcut repetate declaraţii că ei nu judecă opera literară ca critici, ci ca simpli cetitori, care se desfătează cu o operă de artă. Aşadar, salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cetitor.

Când criticul, blazat şi asediat de teorii, nu mai are puterea de a se transforma în simplu cetitor, nu-i mai rămâne decât să culeagă din atmosfera creată de cetitorii de gust impresii asupra operelor literare pe care, însuşindu-şi-le, să le justifice ...".

Concluzia care reiese din aceste consideraţii ar fi, încheie ironic Ibrăileanu, ca orice critic care "descoperă" talente să-şi organizeze pe lângă dânsul o comisiune de cetitori şi de cetitoare care să-i indice ce este frumos – şi apoi el să se pună pe justificări, pe clasificări şi celelalte maşini ale criticei literare" [54, p. 17-18].

În *Spiritul critic în cultura românească*, apreciind aportul istoric excepţional al

Scanned with OKEN Scanner

lui Titu Maiorescu la culturalizarea estetică a publicului cititor român, Ibrăileanu relevă totodată şi acea unilateralizare a actului critic care este legată de tradiţia genului de "critică judecătorească" instituită de mentorul literar al "Junimii": "Şi dacă critica d-lui Maiorescu nu e aşa de literară, dacă, vreau să zic, ea este mai mult afirmare de principii teoretice decât disecare de opere, pe lângă alte pricini pe care le-o fi având d.Maiorescu, desigur că principalele sunt teoriile sale estetice, care, orice s-ar zice, sunt o piedică pentru considerarea unei opere de artă ca o manifestare de viaţă pur şi simplu, şi nimic alta. Acest defect s-a exagerat apoi la epigonii săi" [55, p. 46-47].

Ibrăileanu nu a abandonat ideea "criticii ştiinţifice" în favoarea unei critici impresioniste, pur intuitive, ci a pledat pentru o armonizare cât mai deplină dintre judecata de valoare, fondată pe o teorie estetică, şi gustul estetic, artistic care rezultă numai din cultura estetică şi literară, din experienţa personală de cititor ale criticului. În prezentarea cărţii lui G. Călinescu *Viaţa lui Eminescu*, publicarea căreia "marchează cu putere această dată în cultura noastră - acum a venit şi timpul criticii literare", căci dacă "până ieri criticul român era teoreticianul unei estetici, un promotor, un şef - sau toate la un loc, în orice caz un partizan, valorifica opera prin maniera literară <...>, d. Călinescu e un critic, adică un om de gust, înzestrat cu o serioasă cultură estetică şi literară, care ia contact direct cu opera de artă, liber de orice alte consideraţii afară de valoarea operei..." [56, p. 424]. O lucrare bazată pe o temeinică cercetare de izvoare, documente, manuscrise inedite, autorul ei, manifestând "însuşiri de cercetător şi gânditor", "inteligenţa sa, mijloace excepţionale de investigaţie, precum şi calităţi veritabile de "artist creator" care i-au permis să pătrundă prin noianul de date documentare în "ceea ce s-a numit *de la psihologie vivante*, întruchipa perfect pentru Ibrăileanu "criticul complect": "D. Călinescu n-a cercetat manuscrisele numai ca bibliotecar ori ca editor, şi nici numai ca istoric literar, ci şi - mai cu seamă - ca psiholog [ca psiholog-artist, care ştie să urmărească psihologia vie, fapte de trăire a vieţii în documente scrise - A.G.] Şi desigur şi ca estetician şi critic, ceea ce vom avea plăcerea să constatăm în volumul pe care-l pregăteşte [e vorba, probabil, de *Opera lui Minai Erninescu* - A.G.]".

Receptarea romanului - "gen-hibrid", genul literar cel mai "compozit", o „mare oglindă a vieţii", mai exact un sistem întreg de oglinzi ce reflecta din una în alta, din unghiuri diferite, un conţinut de viaţă de o imensă complexitate şi dinamism - nu-şi poate găsi o evaluare adecvată, dar niciodată desăvârşită, decât într-o "critică complectă" care, pe lângă multe calităţi profesionale specifice, îi cere criticului înainte de toate a fi un "om întreg", la care facultatea de judecare argumentată a valorii literare nu înăbuşă în el pe "cititorul simplu", cult şi cu gust artistic, "putinţa bunei, simplei, spontanei aprecieri" a valorilor existenţiale fundamentale ce provine din desfăţarea estetică a trăirii şi retrăirii operei de artă ca manifestare a vieţii, a luptei omului cu moartea, cu simptomele ei estetice ale "împuţinării vieţii" ale „mecanizării sufleteşti" în ceea ce face, simte şi gândeşte omul. Astfel, nu e

Scanned with OKEN Scanner

întâmplător faptul că anume în "critica complectă", pe care Ibrăileanu a reprezentat-o el însuşi, structura romanului şi-a găsit prima analiză structurală integrală în critica românească.

Deşi G. Ibrăileanu nu a formulat explicit şi sistematizat observaţiile sale cu privire la momentele specifice ale receptării romanului, determinate de structura lui internă, în studiile şi articolele sale critice găsim multe idei profunde şi originale care au anticipat hermeneutica modernă a receptării estetice a operei literare. Cele mai importante şi actuale ni se par următoarele:

- Receptarea este un act creator al cititorului cultivat, determinat de structura internă a romanului care prefigurează un anume mod de receptare, conţine ceea ce W. Izer a numit „citiror implicit".

- Cu mult înainte de Gadamer, Ibrăileanu a observat că înţelegerea conţinutului artistic al operei literare nu este un act pur intelectual, reductibil la formularea unei judecăţi de valoare, ci un proces îndelungat de trăire şi retrăire estetică de către cititor a propriei sale experienţe existenţiale şi de cunoaştere, prin mijlocirea operei literare, a sinelui ca „om complect".

- Înţelegerea mesajului artistic al romanului este un proces interactiv, intersubiectual, este după definiţia lui Bahtin, un dialog continuu între „Eu şi Tu" (M. Buber), între eul autorului şi eul cititorului.

- Receptarea operei literare, a romanului îndeosebi, presupune o dezvoltată conştiinţă a individualului în gândire, trăire estetică şi expresie artistică.

Referinţe bibliografice

1. Ibrăileanu, G. *Spre roman. Antologie. Selecţie şi postfaţă de M. Ungheanu.* – Bucureşti: Minerva, 1972.
2. Einstein, A. *Cum văd eu lumea. O antologie.* Selecţia textelor M. Flonta, I. Pârvan. Trad. M. Flonta, I. Pârvan, D. Stoianovici. Note şi prefaţă M. Flonta. – Bucureşti: Humanitas, 1992.
3. Golu, M. *Contribuţia lui M. Ralea la elaborarea modelului integrativ-dinamic al personalităţii // R.L.Ş.L.,* 1997, nr. 1. p. 11-15.
4. Plămădeală, I. *Un model românesc de „critică ştiinţifică" în context european. C. Dobrogeanu-Gherea.* – Chişinău: Ştiinţa, 1996.
5. Ibrăileanu, G. *Psihologia de clasă (Dan)* I-VI. *Psihologia de clasă (Intim)* I-III // Idem. *Opere.* Ediţie critică de R. Rotaru şi Al. Piru. Prefaţă de Al. Piru. Vol. 10. – Bucureşti: Minerva, 1981.
6. Ibrăileanu, G. *Prepararea esteticului //* Idem. *Opere.* Vol. 5. - Bucureşti: Minerva, 1977.
7. Ralea, M. *Formarea ideii de personalitate //* Idem. *Scrieri.* Vol. 6. Ediţie, prefaţă, note de F. Mihăilescu. – Bucureşti: Minerva, 1989.
8. Ibrăileanu, G. *Manon Lescaut //* Idem. *Opere.* Vol. 2, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III. MICROSTRUCTURA STRATIFORMĂ A CARACTERULUI LITERAR ÎN ROMAN

III. 1. Caracterul – formă conţinutistă stratiformă a imaginii artistice a omului

Analizând modelele teoretice de structură stratiformă a operei literare în *Capitolul I. Structura stratiformă a operei literare* am ajuns la ideea necesităţii de a concepe opera literară ca o macrostructură constituită din microstructuri stratiforme[#]. Orice componentă structurală a operei literare poate fi descrisă şi analizată ca o microstructură stratiformă: subiectul, naraţiunea, textul[##] ş.a. O microstructură stratiformă este şi personajul romanesc – nucleul ideatic-artistic al sistemului de imagini care reprezintă tabloul artistic al lumii – care ca o axă principală leagă mai multe structuri orizontale ale macrostructurii romanului într-un sistem unitar de relaţii şi interdependenţe tematice, ideatice şi estetico-artistice.

Nucleul personajului este caracterul. Această noţiune literară nu trebuie identificată cu noţiunea psihologică sau etică de caracter. Caracterul literar exprimă un caracter uman, dar nu este reductibil la conţinutul lui psihologic sau etic (în acest caz, încă foarte frecvent în critica literară, se pierde conţinutul ideatic şi estetico-artistic al imaginii omului în roman). Caracterul literar apare nu la un singur strat – cel al „modelării sufleteşti" ca în modelul lui N. Hartmann (în celelalte modele stratul caracterului nici nu este degajat, fiind inclus în stratul lucrurilor reprezentate), ci începe să apară deja în stratul limbii, în acele „zone ale cuvântului eroului" (Bahtin) în care limbajul personajului capătă o funcţie caracterologică, şi se constituie într-o microstructură centrală formată din mai multe straturi care, interdependente prin funcţia lor caracterologică, formează structura artistică a caracterului literar.

Pentru a evita dezintegrarea dihotomică a structurii artistice a caracterului în conţinut (=caracter uman) şi formă (=o sumă de mijloace de caracterizare a personajului), am adoptat concepţia „formei conţinuitiste", de sorginte hegeliană, dar aplicată de Bahtin la studierea poeticii romanului şi preluată de către autorii *Teoriei literare* academice în studierea genurilor literare (V. Kojinov, S. Bociarov, P.

[#] Această idee că orice structură e constituită dintr-un ansamblu de structuri mai mici (sau substructuri), exprimată de fenomenologul rus G. Şpet încă în 1922, este astăzi susţinută de filosofi de diferite orientări şi şcoli filosofice ca fiind modelul cel mai adecvat al cunoaşterii complexităţii crescânde a vieţii contemporane. Răspunzând la întrebarea „ce este complexitatea?" – problema cea mai acută a filosofiei contemporane care trece prin criza disoluţiei într-o nouă epocă, Andrei Marga, autorul unui studiu de privire amplă asupra filosofiei contemporane, scrie: „prin „complexitate" diverştii autori au în vedere îndeobşte împrejurarea că sistemele sociale sunt inserate într-un „mediu înconjurător" (adică într-un macrosistem – A.G.), că fiecare sistem este alcătuit din subsisteme multiple care se intersectează şi se ierarhizează într-un mod schimbător, că fiecare subsistem are criterii de performanţă specifice, ireductibile la criteriile altui subsistem..." [Marga, A. *Introducere în filosofia contemporană* – Iaşi: Polirom, 2002, p. 352].

[##] De exemplu, semioticianul italian Cezare Segre distinge în textul narativ următoarele niveluri structurale: discursul, intriga, fabula şi modelul narativ [1, p. 195-205]. Ca o structură cu mai multe niveluri (straturi) definesc textul Iulia Kristeva [2], Philippe Sollers [3], Roman Iakobson şi Cl. Levy-Strauss [4], Constantin Parfene [5] ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

Palievski, G. Gacev ş.a.) [6]. În acest capitol vom defini caracterul ca o formă conţinuitistă[#] ce structurează artistic un conţinut de viaţă („omul complect" din concepţia lui G. Ibrăileanu) reflectat printr-o viziune estetico-artistică a autorului şi realizat într-un stil literar individual.

Caracterul conţinutist al formelor artistice, sensul lor conceptual-estetic se manifestă mai evident în epocile de tranziţie critică, de cotitură radicală, ale evoluţiei literaturii, când are loc o inovare calitativă revoluţionară a formelor artistice de cunoaştere a omului. În scopul de a urmări cum ceea ce e general-necesar în conţinutul social-uman al unei epoci trece prin filiera generalizatoare a unui mare talent într-o formă artistică valabilă şi pentru epocile ulterioare, ne vom opri în special la arta caracterologică din romanele lui L. Tolstoi şi F. Dostoievski.

Creaţia acestor doi scriitori geniali constituie două culmi în cunoaşterea şi caracterizarea psihologică a omului. În romanele lor social-psihologice caracterul literar a cunoscut o bogata structură artistică, complexă şi totodată unitară, ceea ce face posibilă analiza caracterului în formele lui cele mai complete. Bazându-ne pe valorificarea experienţei artistice a acestor scriitori, pe studierea comparativă a artei lor caracterologice, vom încerca să definim la concret caracterul ca o formă conţinutistă, care există în roman ca o structură stratificată, dar bine închegată. În acest scop vom diseca patru componente structurale ale caracterului literar din creaţia acestor scriitori: omul lăuntric şi modalităţile de caracterizare psiholoigcă a personajului; ansamblul imaginilor exteriorului fizic al personajului (portretul literar); ansamblul imaginilor ambianţei sociale şi naturale (peisajul natural şi citadin); limbajul individual al personajului[*]. Analizându-le pe fiecare în parte vom căuta să arătăm, cum exprimă fiecare din ele fondul conceptual-estetic al caracterului, şi să urmărim, mai ales, felul cum aceste componente se condiţionează reciproc, formând un tot întreg specific în cadrul fiecărui sistem stilistic aparte. Motivul principal pentru care ne-am oprit la creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski e faptul că ei sunt doi scriitori foarte diferiţi ca stil individual, în unele privinţe chiar opuşi unul altuia, care, însă, au reflectat în chip genial aceeaşi epocă şi realitate naţională (iar genialul exclude arbitrarul subiectiv în crearea imaginii artistice a omului). De aceea, cu toate deosebirile considerabile în conţinutul concret al chipurilor artistice, găsim la ei mult comun în modul cum concep omul şi creează imaginea lui artistică (în primul rând, e vorba de conceperea dialectica a caracterului), astfel încât momentele comune în arta

---

[#] Despre caracterul literar ca „formă conţinuitistă" am tratat pe larg în *Noţiunea de caracter şi unitatea dialectică fond-formă* [7, p. 12-27] şi *Caracterul literar – o formă conţinutistă* [7, p. 28-81].

[*] Delimitarea acestor patru straturi este, din punct de vedere teoretic, arbitrară, nu este decât un model de analiză ales de autor în scopul de a demonstra, prin analiza acestor straturi, statutul de microstructură a caracterului literar care constituie în structura romanului un sistem funcţional relativ autonom de corelaţii dintre mai multe straturi. Obţiunea autorului a fost determinată de materialul artistic cules şi de literatura teoretică la tema cercetată. Desigur, în microstructura caracterului pot fi degajate şi alte straturi. De exemplu, stratul acţiunii, care ar putea fi analizat prin aplicarea schemei de relaţie funcţionale dintre personaje elaborată de naratologii A. Greimas, C. Bremond ş.a., care însă nu raportează personajul-funcţie la caracter, ori prin aplicarea modelului narativ elaborat de C. Segre, care de asemenea nu abordează problema caracterului. Credem că modelele naratologice ar deveni mai eficiente dacă personajul-funcţie sau raportul fabulă-subiect ar fi examinate şi în cadrul microstructurii caracterului.

Scanned with OKEN Scanner

caracterologică a doi scriitori atât de diferiţi ne dezvăluie ceea ce este general-necesar în structura caracterului din cadrul stilului individual al fiecăruia în parte. Aceasta ne va permite să generalizăm, fără a părăsi terenul concretului artistic, adică să surprindem generalul în forma lui individuală.

III.2. Omul lăuntric şi modalităţile de caracterizare psihologică a personajului

III. 2.1. Devenirea funcţiei caracterologice a analizei psihologice

Manifestări exterioare ale vieţii sufleteşti a omului putem găsi în literatura din cele mai îndepărtate timpuri. Este bine cunoscută şi mult apreciată plasticitatea şi complexitatea sufletească a eroilor literari din literatura antică, însă caracterele lor nu au o perspectivă interioară.

Aristotel releva în *Poetica* sa că în tragedie componenta principală este acţiunea, ci nu caracterul, eroul tragic, fiind înainte de toate personaj în acţiune, iar caracterul lui apare direct din acţiune. Această subsumare a caracterului la acţiune este şi mai mare în cazul eroului poemului epic. Pentru antici caracterul era mai curând o noţiune etică, decât una psihologică. De exemplu, Teofrast în lucrarea sa *Caractere* face de fapt un studiu de moravuri personificate. Unele observaţii pătrunzătoare privind stările sufleteşti ale eroilor din *Iliada* şi *Odiseea* lui Homer, din tragedia antică, eposurile populare sau din literatura religioasă medievală sunt momente sporadice. Despre „analiza psihologică", ca modalitate de investigaţie artistică a lumii interioare, în literatura veche, încă nu se poate vorbi. Constituirea ei este indisolubil legată de evoluţia socială a omului, de posibilitatea manifestării lui în viaţa socială în calitate de individualitate umană particulară[#].

Rene Descartes avea de aceea destul temei să pretindă la pionerat, când scria în *Tratatul despre pasiunile sufletului*: „Nicăieri nu se manifestă cu atâta claritate insuficienţa cunoştinţelor moştenite de noi de la antici, ca în ceea ce au scris ei despre pasiuni. (...) Ceea ce au spus anticii despre ele, este atât de neînsemnat şi atât de puţin verosimil, încât nu am altă speranţă de a mă apropia de adevăr, decât alegând o altă

[#] Despre dezvoltarea analizei psihologice, a interesului psihologilor şi a scriitorilor faţă de lumea lăuntrică a omului o dată cu formarea personalităţii individuale M. Ralea scria: „E greu de găsit în cultura europeană contemporană o idee mai fundamentală, un concept mai adânc infiltrat în sufletul fiecăruia decât noţiunea de persoană autonomă. Individualismul sub forma lui socială şi mai pe urmă morală ne apare ca unul din polii civilizaţiei moderne.

... Noţiunea de individualitate pătrunde din ce în ce mai mult în metodologia ştiinţelor. Chiar „psihologia generală" a introdus în conţinutul său un capitol care se numeşte *Psihologia diferenţială* ori individuală. Însăşi definiţia faptului psihic pleacă de la noţiunea de individualitate.

... În artă, victoria romantismului, cu gustul său pentru individualitate, subiectivism, specific local, a pus capăt demult omului general, ...

Literatura, avangarda psihologiei şi a moralei, de la Dostoievski la A. Gide, Pirandello sau Proust dezvoltă acelaşi crez" [Ralea, M. *Formarea ideii de personalitate*. Studiu de psihologie genetică // Idem. *Scrieri*. Vol. VI. Ediţie, prefaţă şi note de Florin Mihăilescu – Bucureşti: Minerva, 1989, p. 66-67].

Scanned with OKEN Scanner

cale decât aceea pe care au mers ei. De aceea mă simt nevoit să abordez această problemă ca şi cum m-aş ocupa de un obiect care până la mine n-a mai fost abordat de nimeni" [8, p. 595].

Analiza psihologică se constituie ca metodă de caracterizare psihologică doar în literatura nouă, care începe cu epoca Renaşterii, când dezvoltarea capitalizmului creează premise social-economice, politice şi morale pentru dezvoltarea individualităţii umane. Rolul nou al individului în colectivitate, modificarea calitativă a structurii personalităţii umane a determinat crearea unor forme noi de reprezentare a omului în literatură şi artă. F. Enghels, subliniind în acest sens necesitatea individualizării profunde a imaginii omului, scria lui Lassal în legătură cu drama acestuia *Franz von Zickhengen*: „Cred, însă, că o persoană se caracterizează nu numai prin ceea ce face, ci şi prin felul cum o face (...). Caracterizarea aşa cum obişnuiau s-o facă cei din antichitate a devenit insuficientă pentru vremurile noastre şi aici cred că fără nici un neajuns ai fi putut să ţii mai mult seamă de importanţa lui Shakespeare pentru istoria dezvoltării dramei" [9, p. 29]. Dar şi în literatura nouă metoda psihologică de caracterizare a eroului se formează nu deodată. Literatura învaţă treptat să reflecte lumea interioară a omului. Psihologismul aproape lipseşte în perioada timpurie a Renaşterii. În nuvelistica lui Boccaccio, de exemplu, predomină interesul faţă de fapta personajului. Interesul faţă de lumea interioară apare mai târziu, când se manifesta mai pronunţat caracterul antagonist al relaţiilor dintre oameni, mai ales, în dramaturgia lui Shakespeare. În roman analiza psihologică se afirmă ca o modalitate principală de caracterizare a personajului în romanul subiectiv din secolul al XVIII-lea, în opera lui Rousseau, Stern, Goethe, Richardson. Dar încă în anii 60—70 ai secolului XVII se formează în cadrul literaturii clasiciste o mişcare literară, numită „şcoala lui La Rochefoucauld". Cugetările lui B. Pascal, aforismele şi maximele lui La Rochefoucauld, caracterele lui La Bruyer ş.a. care conţin numeroase observaţii privind natura omului, au constituit, după după cum observă V. Kojinov în monografia *Originea romanului*, un laborator de elaborare a romanului psihologic. În jurnalul intim, memoriile Cardinalului de Retz, în scrisorile Doamnei de Sevigne, care au pus începutul genului epistolar, sau în culegerile de aforisme literatura căuta noi modalităţi de cunoaştere şi reprezentare artistică a omului.

Romanul Doamnei de La Fayette *Principesa de Cleves*, considerat primul roman psihologic în literatura universală, este strâns legat de „şcoala lui La Rochefoucauld". Afinitatea se resimte chiar în fraza romanului, în care întâlnim multe expresii aforistice. Dar influienţa acestei şcoli a determinat, în primul rând, însăşi viziunea autoarei asupra omului. Romanul *Principesa de Cleves* ne arăta omul nu într-o aureolă eroică, ci în viaţa lui de toate zilele. Această mutaţie a viziunii de la aspectul oficial al vieţii la aspectul cotidian, a constituit o cotitură decisivă în dezvoltarea romanului psihologic [10, p. 341]. Autoarea nu se mulţumeşte să relateze

Scanned with OKEN Scanner

faptele şi comportările eroilor săi, ea caută să le arate totdeauna dedesubtul faptelor şi vorbelor personajului, interesele lui personale ce-l determină să se comporte într-un fel sau altul. Acest realism lucid în caracterizarea omului este cu atât mai impresionant, cu cât se manifestă anume în dezvăluirea sentimentului de dragoste (a frământărilor sufleteşti pe care el le generează), învingând tradiţia literară de romanţare şi idealizare a eroilor şi sentimentelor lor.

Subiectul romanului *Principesa de Cleves* îl constituie o colizie psihologică. Cu o subtilitate psihologică, care captivează şi astăzi cititorul, romanciera dezvăluie stări sufleteşti complexe şi contradictorii. „Succesul principal al autoarei, cum relevă V. Kojinov, constă în faptul că în romanul ei mişcarea pasiunilor umane constituie pentru prima dată un obiect de sine stătător de investigaţie" [11, p. 283].

Dar primul roman psihologic poartă o vădită amprentă a genului dramatic. Cadrul social din acest roman este restrâns la minimum: aici nu mai găsim acea panoramă a vieţii sociale din romanul picaresc — câştigând în conţinut psihologic, romanul la început pierde în largheţă epică. Romanul *Manon Lescaut* al Abatelui de Prevost, apărut la începutul secolului XVIII, îmbină linia romanului picaresc (prin Manon) şi linia romanului psihologic (prin cavalerul Des Grieux), dar acest roman ocupă un loc oarecum aparte, fiindcă romanul din secolul XVIII se va dezvolta pe două trasee paralele numite de Ralf Fox «roman subiectiv» şi «roman obiectiv». «Romanul obiectiv», dezvoltând tradiţia romanului picaresc, reflectă panorama vieţii sociale, înfăţişează o galerie de tipuri sociale, pe când «romanul subiectiv» aprofundează sondajul psihologic, limitându-şi obiectul de investigaţie la universul interior al personajului principal. În prima jumătate a secolului 19 aceste două linii paralele încep să se intersecteze tot mai des într-un roman mai compex, social-psihologic, în creaţia lui Stendhal, Dickens ş.a. Romanul lui Stendhal prezintă cu profunzime psihologică istoria eroului principal în cadrul larg al vieţii societăţii franceze, dar psihologismul şi epicul aici doar coexistă. În *Roşu şi negru*, de exemplu, psihologismul este legat de Julien Sorel, pe când celelalte personaje sunt prezentate din afară. Polarizarea nu este încă depăşită, ea se menţine în cadrul aceluiaş roman: eroul central este caracterizat psihologic şi, totodată, scos parcă în afara determinismului social, ceilalţi eroi reprezintă anumite tipuri sociale, formate în anumite împrejurări sociale, dar nu au şi dimensiune psihologică. Psihologismul şi caracterizarea socială au format o simbioză organică, o metoda unitară de caracterizare a eroului abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În opera lui Dostoievski şi Tolstoi caracteristica socială şi caracteristica psihologică cunosc o aprofundare şi îmbogăţire reciprocă a lor. S-a obţinut, pe de o parte, psihologizarea tuturor componentelor structurale ale romanului: naraţiunea, portretul fizic, îmbrăcămintea, locuinţa, peisajul — totul capătă o perspectivă interioară, pe de altă parte, toate mijloacele de analiza psihologică concretizează

Scanned with OKEN Scanner

caracteristica socială a eroului. Anume pe măsură ce devine o modalitate de reflectare a unității dialectice dintre universul interior al omului și mediul social, analiza psihologică capătă în roman o funcție caracterologică tot mai pronunțată.

În toate literaturile europene se poate urmări evoluția de la „psihologismul abstract" la integrarea stărilor psihologice general-umane în caractere individuale*.

Nu putem prezenta aici pe larg istoria evoluției analizei psihologice în romanul european. Ne vom opri în special la analiza psihologică din romanul lui Tolstoi și Dostoievski, unde ea are o însemnată funcție caracterologică și în calitate de component structural al caracterului a cunoscut o bogată dezvoltare a formulelor stilistice.

Pentru acești romancieri caracterizarea completă a omului nu putea fi concepută fără dezvăluirea lumii interioare a individului uman. Proza lui Pușkin i se pare învechită lui Tolstoi anume prin faptul că ea nu reflectă «amănuntele sentimentului». Dezvăluirea lumii interioare a omului este considerată de Tolstoi scopul major al artei. „Scopul principal al artei este să exprime adevărul despre sufletul omului, să dezvăluie acele taine care nu pot fi exprimate în cuvinte obișnuite. [...] Arta e un microscop, pe care autorul îl îndreaptă asupra sufletului său și arată aceste taine inerente tuturor oamenilor". Și pentru Dostoievski scopul principal al romanului e de «a găsi Omul în om», realismul și psihologismul fiind pentru dânsul noțiuni aproape identice. «Sunt numit psiholog; nu-i adevărat, eu sunt doar un realist în sensul mare al cuvântului, adică dezvălui toate străfundurile sufletului omenesc».

Dezvoltarea vertiginoasă a modalităților psihologice în romanul realist rus este condiționată de o epocă cuprinsă de o mare fierbere socială. Dezvoltarea capitalismului în Rusia a început, ca și în România și alte țări est-europene, mult mai târziu decât în occident, de aceea dinamica dezvoltării lui era deosebit de mare, fapt ce imprima evoluției societății un caracter catastrofal, de unde și puternicul element dramatic în romanul rus (eroii lui Dostoievski și Tolstoi au mereu senzația că totul se răstoarnă, că se surpă temeliile vieții). Dar capitalismul a favorizat avântul simțului personalității. Apărarea drepturilor omului, a demnității lui personale constituie patosul general al literaturii ruse. Nici într-o altă literatura a timpului problema personalității omului n-a căpătat o asemenea acuitate, fiindcă în Rusia, din acea perioadă, demnitatea umană era lezată de puternicile reminiscențe feudale. Interesul sporit față de personalitatea omului a condiționat căutarea de către scriitorii ruși a unor modalități de zugrăvire reliefată a individualității umane. O notiță din jurnalul lui Tolstoi ne vorbește grăitor despre preocupările marelui romancier: „Mi-am închipuit foarte viu viața interioară a fiecărui om în parte. Cum să descrii ce este

---

* Referitor la dezvoltarea caracterizării psihologice în literatura veche moldovenească a se vedea: V. Coroban. *Reflecția moral-filozofică și observația psihologică la Gr. Ureche, M. Costin și I. Neculce.* // V. Coroban. *Pagini de critica literară.* Chișinău, «Cartea Moldovenească», 1971.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare «eu»?". Aceeaşi preocupare de a zugrăvi fiecare individ uman ca pe un «eu» unic, irepetabil caracterizează în cel mai înalt grad creaţia lui Dostoievski.

III. 2.2. Confesiunea eroului şi structura polifonică a romanului dostoievskian

Când vine vorba despre măestria psihologică a vreunui scriitor, ne gândim, în primul rând, la introspecţia auctorială, o formă de analiză psihologică, în care scriitorul ne relatează în propriile cuvinte, ce se petrece în mintea şi sufletul eroului sau ne explică motivele interioare ale comportării lui. Analiza psihologică, însă, nu se reduce la această formă de reflectare a lumii interioare. În romanele lui Dostoievski vom întâlni o mare varietate de mijloace psihologice (monologul interior în forma directă sau indirectă, visul eroului, procedeul alter-ego şi altele). Un loc însemnat în structura romanului lui Dostoievski îl ocupă, după cum a observat N. M. Cirkov [13], confesiunea eroului. În romanele lui părerea autorului despre erou, cum a remarcat Bahtin, nici odată nu epuizează caracterizarea lui. În ceea ce ne spune autorul despre erou totdeauna rămâne ceva esenţial în comportarea lui care nu este explicat până la capăt; acest ceva poate fi explicat numai de eroul însuşi. Motivele crimei lui Raskolnikov, concepţia despre lume a lui Ivan Karamazov, istoria raporturilor dintre Mitea şi Katerina Ivanovna, decizia lui Ippolit de a se sinucide, «ideea lui Rotschild» a lui Arcadii ş.a.— toate aceste momente nodale ale subiectului din roman sunt comunicate cititorului prin procedeul confesiunii, adică direct din gura eroului. Preferinţa lui Dostoievski pentru «confesiunea eroului» ne dezvăluie un principiu de bază al creaţiei scriitorului şi ne ajută să înţelegem polifonismul structurii romanului dostoievskian. Aducem un fragment din confesiunea lui Ippolit (un personaj din romanul *Idiotul*), în care apare mai evident sensul procedeului. «...Vor afirma că voiam poate să spun ceva, dar că n-am ştiut să-mi dezvălui gândul, cu toată dorinţa şi strădania mea. Voi adăuga, totuşi, că în orice idee genială ori nouă sau în orice idee cât de cât serioasă ce încolţeşte în capul unui om este ceva, care nu se poate comunica altuia, chiar dacă ai scrie volume întreji, străduindu-te în fel şi chip să explici această idee vreme de treizeci şi cinci de ani; întotdeauna va rămâne ceva care în ciuda străduinţelor tale nu va voi să iasă din cutia ta craniană şi va zace acolo mereu, până ce ai să mori, fără să fie transmis sensul major al ideii tale». În mărturisirea personajului întrevedem ideea autorului, că în experienţa de viaţă a fiecărui individ, în felul lui de a fi şi înţelege lucrurile este ceva ireductibil, ce nu poate fi exprimat în cuvinte generale, de aceea individualitatea umană nu se lasă cuprinsă în relatarea altuia (a autorului sau a altui personaj). Dostoievski recurge la prezentarea eroului în „oglinzi paralele" când despre dânsul aflăm câteva păreri contradictorii ale altor eroi care toate pun în lumină anumite trăsături de caracter, dar nu cuprind adevărul întreg despre individualitatea dată. Convingerea scriitorului, că doar în propriile cuvinte despre sine ale eroului poate apărea reliefat individualitatea lui, se poate reţine nuanţa

Scanned with OKEN Scanner

specifică, irepetabilă a ei, ne explică preferința lui pentru formele de autoexprimare și de autoanaliză ale eroului*. Introspecția auctorială, dacă se insistă prea mult asupra ei în calitate de unicul mijloc de caracterizare psihologică, transformă eroul în obiect de cunoaștere, dreptul de subiect revenind exclusiv autorului, ce vine în contradicție cu scopul creației lui Dostoievski – crearea unui personaj-subiect cu voință independentă. Eroii lui Dostoievski nu acceptă să fie tratați altfel. Ei se revoltă de fiecare dată, când cineva încearcă să le determine comportările, să le prezică faptele, pornind de la situația în care se află ei și neglijând voința lor liberă. Eroii din romanele scriitorului au un dezvoltat simț al personalității umane și a vorbi despre un al treilea, absent la discuție, ca despre un «el» și nu în forma unui dialog eu-tu, se identifică în conștiința lor cu disprețul față de acest om. Mâșkin și Aglaia, discutând despre Ippolit, se întreabă la un moment dat, dacă e frumos să vorbești așa despre un om, analizându-l și apreciindu-l, de parcă ar fi vorba despre un obiect sau animal; o asemenea întrebare intervine și în discuția dintre Alioșa Karamazov și Liza Hohlakova, în care vor să anticipeze comportarea căpitanului Snegiriov. Același respect față de erou ca subiect îl arată Dostoievski-autorul, apelând la procedeul confesiunii, care ne dezvăluie caracterul omului nu printr-o vivisecție a lumii lui interioare, ci prin autoexprimarea liberă a eroului, când el apare în fața cititorului ca un «eu», care își tălmăcește propriile gânduri și sentimente, și nu ca un «el», despre care ne povestește autorul, ocolind conștiința lui de sine.

Fiecare individ se așază pe sine în centrul universului, considerându-se pe sine un «eu», iar pe semenii săi tratându-i ca pe niște «ei», dar în realitate fiecare «el» are o conștiință de sine, un punct de vedere propriu asupra lumii. Scriitorii au fost mult timp (mulți mai sunt și acum) prizonierii acestei prejudecăți egocentriste, zugrăvind viața prin prisma unui singur «eu», fie al autorului, fie al eroului principal, care în acest caz este un alter-ego al scriitorului. Dostoievski ne arată universul uman ca pe o interacțiune dintre «eu»-ri ceea ce formează structura polifonică a romanelor lui. M. Bahtin, care a studiat profund poetica marelui romancier, definește polifonismul ca pe o existență în universul romanului a unei pluralități de conștiințe individuale inconfluiente, fapt ce deosebește structura romanului dostoievskian de cea a romanului monologic (sau omofonic) [15]. În romanul monologic sunt, se înțelege, eroi cu caractere individualizate, cu anumite idei și convingeri, dar toată această lume de eroi, idei și colizii ne este arătată, de fapt, prin prisma unei singure conștiințe, cea a autorului, și lupta de idei din roman este, în cele din urmă, numai o formă de afirmare a ideii autorului, care este, de fapt, singurul «eu», ce se uită din afară la această lume creată de dânsul. Ce-i drept, și cititorul, percepând această lume prin prisma autorului, se înfruptă parcă din această plăcere a superiorității, plăcere de a se uita de sus, unde

* O convingere similară va exprima Camil Petrescu în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* unde va declara programatic: "Eu nu pot fi autentic decât când povestesc la persoana I" [14].

Scanned with OKEN Scanner

totul se vede atât de bine în jos, unde oamenii caută, se rătăcesc, se frământă... Poziţie comodă, nu-i vorbă, dar se dovedeşte adeseori iluzorie. Mai ales, într-o epocă care pune în faţa cugetului o mulţime de probleme sociale şi morale, nerezolvate încă, când din soluţiile contrare, ce se propun, nici una nu cuprinde adevărul în întregime. O asemenea perioadă din viaţa societăţii ruseşti a reflectat romanul polifonic al lui Dostoievski, care este un roman al problemelor deschise. Poziţia autorului faţă de eroi în acest roman nu este cea a demiurgului omniscient, care contemplează viaţa omului de pe culmele Olimpului, dimpotrivă, autorul caută, împreună sau în polemica cu eroii săi, răspunsul la problemele timpului ce-i frământă. În romanele sale scriitorul grupa caracterele, ce înfăţişeau tipurile de conştiinţă, ideile dominante ale epocii în jurul unui conflict principial, şi, ridicând tensiunea dramatică a situaţiei-dilemă la limită, verifica, prin felul cum se va comporta eroul, fiecare idee şi principiu de viaţă. La Dostoievski ideea eroului nu este subordonată scopului autorului de a-şi promova propria idee despre viaţă. Ideea eroului reflectă o anumită realitate socială, este produsul unei experienţe individuale de viaţă şi exprimă nivelul intelectual, cultura, mentalitatea acestei individualităţi concrete. Dacă la unii scriitori realişti accentul cade pe felul cum împrejurările sociale formează caracterul omului, la Dostoievski accentul se mută pe dezvăluirea conştiinţei de sine a omului, însuşi mediul social în care s-a format eroul ne apare reflectat prin prisma lui subiectivă. Sub influienţa împrejurărilor sociale ale vieţii eroul lui Dostoievski îşi formează o idee, pe care vrea s-o traducă în fapt, afirmându-şi poziţia sa în viaţă ca un subiect liber şi nu ca un produs pasiv al mediului. De aceea ideea autorului nu cuprinde în sine ideea eroului (cum cuprinde generalul în sine particularul), ci are în faţa sa ideea altui «eu», o altă idee, cu o logică a sa proprie, care se poate afirma în contradicţie cu intenţia autorului. În lupta de idei, ce se desfăşoară în romanele lui Dostoievski, ideea autorului, după cum a observat M. Bahtin, [ibidem] nu are o poziţie privilegiiată, dominantă faţă de ideile eroilor, ci ea se poate manifesta numai angajându-se în dialogul ideilor (care constituie esenţa estetică a romanului polifonic) şi supunându-se logicii lui imanente. În conţinutul de idei al romanului lui Dostoievski, ideea eroului constituie o forţă de sine stătătoare, o anumită interpretare a problemelor epocii, alături de cea a scriitorului.

Aceasta nu înseamnă că Dostoievski ocupa în lupta de idei a timpului, pe care o reflecta în opera sa, poziţia unui observator pasiv, indiferent faţă de rezultatele ei posibile. Această poziţie nu corespundea de loc temperamentului social şi politic al romancierului, concepţiei lui despre misiunea scriitorului de a fi «un proroc». Pe Dostoievski nu-l mulţumea rolul de «secretar al societăţii» şi fiecare roman al său era scris cu apriga dorinţă de a arăta contemporanului calea justă spre concilierea contradicţiilor acute. Prin mulţimea de voci ale eroilor desluşim bine vocea autorului, care nu-şi ascunde atitudinea faţă de ideile potrivnice convingerii sale. În romanele

Scanned with OKEN Scanner

sale Dostoievski crea asemenea situaţii conflictuale, care, în intenţia lui, trebuiau să dovedească caracterul periculos pentru societate al ideilor revoluţionare, dar logica reflectării profund realiste a realităţii ne dezvăluie tocmai caracterul ireconciliabil al antagonismelor sociale şi inconsistenţa moralei creştine ca remediu de conciliere a lor. Subiectele romanelor lui, desfăşurându-se conform logicii interioare a conflictului social reflectat şi a luptei de idei, ne demonstrează neputinţa eroilor ideali de a influienţa mersul vieţii. Mâşkin, conceput de scriitor ca un erou ideal, vine în lumea romanului *Idiotul*, asemenea eroului biblic Hristos, pentru a aduce cu sine pacea şi împăcarea între eroi, dar el nu reuşeşte să atenueze cât de puţin contradicţiile, dimpotrivă, fiind atras în vâltoarea vieţii, contribue, fără să vrea, la agravarea lor şi, cuprins de frământări chinuitoare, se îmbolnăveşte incurabil. Nu are succes nici ieşirea în lume a lui Alioşa Karamazov, de asemenea, un cavaler fără teamă şi prihană al moralei creştine.

Autorul îşi înnobilează eroii săi ideali şi caută uneori să-i compromită pe adversarii lor ideologici, dar aceste momente nu sunt decât o deviere de la metoda sa realistă, care nu duc, totuşi, până la desfiinţarea «autonomiei caracterului» şi de aceea nu pot servi drept argumente contra ideii de polifonism a lui M. Bahtin. Nu este mai puţin adevărat că eroii ideali ai scriitorului se pomenesc adeseori în situaţia când sunt nevoiţi să capituleze în faţa argumentelor potrivnicilor săi. Astfel, Raskolnikov, voind să-i destăinue Soniei Marmeladova ideea sa ce l-a dus la omucidere, pune în faţa fetei, care întruchipează smirenia creştină, următoarea dilemă: «Închipueşte-ţi, Sonia, că ai fi cunoscut de mai înainte intenţiile lui Lujin, că ai fi ştiut (absolut sigur), că datorită lui Katerina Ivanovna şi copiii se vor prăpădi (...). Şi atunci dacă toate acestea ar fi fost lăsate la alegerea dumitale, adică dumneata să hotărăşti: să trăiască Lujin şi să comită tot felul de mârşăvii şi Katerina Ivanovna să moară, ori să moară Lujin şi să scape Katerina Ivanovna cu ai ei? — ce ai fi hotărât? Te întreb?» Această întrebare pune ideea smirenei creştine într-o situaţie critică. Răspunsul Soniei că ei nu-i este dat să cunoască voinţa domnului, vorbeşte în defavoarea moralei creştine şi doar scoate la iveală lacunele ei: pasivitatea, lipsa de responsabilitate faţă de ceea ce se întâmplă în viaţă, trăsături ce nu pot decât să compromită pe erou. Iată de ce Alioşa Karamazov, un erou ideal, la întrebarea, ce i-o pune fratele său Ivan, după ce-i povesteşte istoria despre copilul, rupt în bucăţi de câinii asmuţiţi de general: «Ei, ia spune... ce crezi tu, ce-ar fi meritat să-i facă? Să-l pună la zid? Să-l împuşte, pentru ca morala să fie satisfăcută? Zi, Alioşa!»,— acesta răspunde afirmativ şi hotărât: «Da, să-l împuşte!». Eroul ideal al scriitorului este pus într-o situaţie când este nevoit să abandoneze principiul moralei creştine, fiindcă ea s-ar dovedi în acest caz amorală, antiumană şi să recunoască tacit dreptatea eroilor răzvrătiţi. În romanele sale Dostoievski intenţiona să dovedească justeţea şi superioritatea filozofiei şi moralei creştine asupra ideilor revoluţionare, dar, scriitor realist, el dezvăluie atât de profund antagonismele

Scanned with OKEN Scanner

sociale ireconciliabile ale epocii sale (la puţini scriitori din secolul 19 conflictul a căpătat forma unei alternative atât de categorice: să trăiască Lujin sau Katerina Ivanovna cu copiii săi, generalul care pune un câine mai presus de viaţa copilului sau copilul), încât ideile rebele ale eroilor răzvrătiţi sunt în contextul romanelor lui mai convingătoare, mai reale, decât principiile moralizatoare ale eroilor ideali. Astfel, soluţiile pe care le propune autorul nu acoperă nici pe de parte problemele ce se ridică în romanele lui, iar ideea autorului nu reuşeşte să nege, să subordoneze ideile potrivnice ale eroilor. Realismul şi polifonismul creaţiei lui Dostoievski constă, se înţelege, nu în aceea, că scriitorul a evitat să dea un răspuns definitiv şi cuprinzător la problemele timpului (dimpotrivă, creaţia lui e pătrunsă de patosul căutării acestui răspuns), ci în aceea, că el, în procesul de reflectare realistă a vieţii, a depăşit limitele ideologiei sale şi a creat o structură a romanului în care ideile eroilor, anume în virtutea respectării adevărului, au căpătat o anumită autonomie faţă de ideea autorului, fiecare erou apărându-şi poziţia sa în viaţă şi ideea sa proprie. În romanul dostoievskian conţinutul epocii este reflectat parcă prin intermediul mai multor prisme subiective, care formează în ansamblu o imagine stereometrică a epocii, a fizionomiei ei ideologice şi spirituale. Anume în acest mod de înfăţişare a fiecărui personaj (începând cu cele de prim plan şi terminând cu Marmeladov, Sneghiriov, Lebedev şi alţii) ca pe o individualitate umană cu o dezvoltată conştiinţă de sine, ca pe un «eu», care interpretează sui-generis viaţa epocii, constă marea cucerire a lui Dostoievski în creaţia caracterelor, principiu ce corespunde idealului umanist de a dezvolta în fiecare individ o personalitate cu o dezvoltată conştiinţă de sine. Prin «confesiunea eroului», structura stilistica a căreia, spre deosebire de «introspecţia auctorială», poartă amprenta felului de a gândi şi vorbi al eroului, Dostoievski urmăreşte scopul de a reliefa cât mai pregnant caracterul lui individual, dând cât mai multă libertate de manifestare subiectivităţii irepetabile a fiecărui personaj în parte. Opera unui mare scriitor, după cum vedem, răspunde şi prin latura sa formală la problemele majore ale epocii pe care o reflectă. Analizând structura caracterului la Tolstoi şi Dostoievski, vom avea prilejul nu o dată să ne convingem de faptul că fiecare element formal este, tot odată, şi unul conţinutist.

III. 2.3. «Dialectica sufletului» şi transformarea calitativă a modalităţilor introspective

Dezacordul dintre aparenţă şi esenţă, conştientizat deja la sf. Renaşterii de eroul shakespeareian Hamlet, care reflectează asupra ceea ce „pare" şi ceea ce „este", în societatea modernă şi-a lăsat amprenta sa în toate domeniile vieţii omului. De aceea caracterizarea omului prin ceea ce el face sau spune devine insuficientă şi romancierii caută să pătrundă în lumea interioară a omului, să dezvăluie motivele cele mai intime,

Scanned with OKEN Scanner

mai ascunse ale comportării lui. Efortul romancierilor de a înlătura vălurile de pe esența lucrurilor și a relațiilor dintre oameni a condiționat dezvoltarea fructuoasă a monologului interior, care devine un important mijloc de analiză psihologică, cu ajutorul căruia scriitorul creează o imagine fidelă și profund individualizată a omului, ce trăiește într-o societate, unde aparența camuflează esența. Un exemplu elocvent, ce demonstrează funcția demascatoare a monologului interior, găsim în romanul lui Flaubert *Doamna Bovary*. Avem în vedere episodul, când Rodolphe îi scrie Emmei, răspunzând la propunerea ei de a fugi într-un loc îndepărtat, unde ei ar putea să se iubească deschis. Emma Bovary e un *Don Quichote* care trăiește cu idealul unei dragoste mari într-o lume filistină, măruntă. Cavalerul din Lamancea a luat morile de vânt drept niște uriași, Emma — cuvintele mari drept sentimente mari. Ceea ce pentru Emma este o dragoste adevărată, asemenea celor descrise în romanele citite de dânsa în pension, pentru Rodolphe nu este decât o aventură amoroasă dintre multe altele pe care le-a avut, camuflată în cuvinte de dragoste. Dragostea pentru Rodolphe este o formă de petrecere frumoasă a timpului, iar dragostea Emmei nu-i mai dă o senzație de noutate, nu-i măgulește amorul propriu de Don Juan și începu să-l plictisească. Vorba e să păstreze numai aparențele unei despărțiri romanțate. Scrisoarea de răspuns este pentru Rodolphe un simplu exercițiu stilistic și, ca să se inspire, el se duce «să caute în dulap (...) o veche cutie de porțelan de Reims unde-și încuie de obicei scrisorile primite de la femei și care împrăștie un miros de mucegai și de trandafiri veștezi (subl. n. – A.G.)». Aici „trandafirii veștezi" exprimă un cu totul alt conținut decât la Eminescu „floarea veștedă" de la sânul iubitei, expresie analizată cu atâta profunzime de Ibrăileanu. Tiradele bombastice ale scrisorii, care simulează sentimentul și vor să producă impresia unei firi sensibile și delicate, sunt întrerupte de monologul interior al eroului prin care autorul dă la iveală o fire josnică, calculată și cinică. Aducem doar câteva spicuiri din acest fragment de o subtilă și, totodată, caustică ironie la adresa deșertăciunii sufletești a burghezului din provincie. «Curaj, Emma, curaj! Nu vreau să-ți stric viața» (Deja prima frază camuflează egoismul prin simularea grijei pentru altul — A. G.). «Te-ai gândit bine la hotărârea pe care ai luat-o? îți dai seama în ce prăpastie te târam, bietul meu îngeraș? Nu, nu-i așa? Porneai încrezătoare și nebună, în fericire, în viitor... Ah, nenorociții de noi! Nebuni ce suntem!».

Aici Rodolphe se opri, ca să găsească o scuză mai potrivită. „Dacă i-aș spune că mi-am perdut toată averea... A, nu, și de altfel asta n-ar fi o pedică. (...) Parcă o poți face pe o femee ca aceasta să-și vâre mințele în cap?" Sau: „Ah! Dacă ai fi fost una din acele femei ușuratice cum sunt atâtea, cu siguranță că aș fi putut să încerc, din egoism, o experiență care în acest caz ar fi fost fără primejdie pentru dumneata. Dar acea dulce înflăcărare, din care vine, totodată, și farmecul, și zbuciumul dumitale, te-a împedicat să înțeleji, adorabilă femeie, falsitatea situației în carea ne-am fi găsit. (...).

Scanned with OKEN Scanner

O să creadă poate că renunț din zgârcenie. Ei, creadă ce-o pofti! Puțin îmi pasă, trebuie să sfârșesc odată». În încheiere amantul „romantic" mai simulează o notă sentimentalistă, «implorând-o» pe Emma: «Păstrează amintirea nenorocitului care te-a perdut. Învață-o pe Berte numele meu, ca să-l pomenească în rugăciunile ei». Flacăra celor două lumânări tremură. Rodolphe se sculă să închidă fereastra (detaliu care vine și el să ironizeze «profunzimea» suferințelor lui — A. G.), iar când el se așează la loc: «Mi se pare că asta e tot. Ah, încă ceva, nu cumva să vie să-mi bată capul!».

«Când vei citi aceste rânduri, eu voi fi departe; căci am voit să dispar cât mai repede, ca să înlătur ispita de a te revedea». După ce oscilează un pic, cum să semneze «Al dumitale preadevotat...» sau «Al dumitale prieten», dădu peste pecetea «Amor nel cor», cu ajutorul căreea își exprimă sentimentele sale ștampate față de numeroasele sale amante, apoi lasă să cadă două picături de apă peste rânduri. După ce-și reciti scrisoarea, de care a rămas mulțumit, Rodolf «trase trei pipe și se duse la culcare».

Funcția analitică a monologului interior nu se reduce, se înțelege, la demascarea nimicniciei „eroului". Dimpotrivă, de cele mai multe ori el exprimă în roman (inclusiv romanele lui Flaubert) anume bogăția lumii interioare a omului, caracterul complex și contradictoriu al raporturilor dintre individul uman și împrejurările sociale ale vieții lui. Romancierii recurg la monologul interior, pentru a surprinde momentele de cotitură în evoluția interioară a omului, arătându-ne în plan mare frământările sufletești generate de anumite schimbări importante, survenite în viața eroului, și căutările lui chinuitoare de a-și găsi rostul său în viață, de a se înțelege pe sine în situația nou creată, sporind dramatizarea lăuntrică a acțiunii.

Monologurile interioare din romanele lui Tolstoi și Dostoievski au îmbogățit și au aprofundat esențial funcția cognitiv-estetică și caracterologică a analizei psihologice, dar în creația lor formele ei suferă, totodată, o modificare stilistică calitativă. Însuși termenul «dialectica sufletului» a fost pus în circulație de Cernâșevski într-o recenzie la prima carte a lui L. Tolstoi *Povestiri din Sevastopol* «Atenția contelui Tolstoi este îndreptată exclusiv spre felul cum anumite sentimente și gânduri se dezvoltă din altele; el este curios să urmărească, cum sentimentul, ce apare imediat din situația sau impresia dată, supunându-se pasiunii amintirilor și forței asociative, întruchipată de imaginație, trece în alte sentimente (...), cum gândul, născut din prima senzație, conduce spre alte gânduri (...). Clasificând diferite forme de analiză psihologică, Cernâșevski constată, că scriitorii de până la Tolstoi descompuneau sentimentul în părțile lui componente și, în loc de mișcarea vie a sentimentului, prezentau o «tăbliță anatomică»: chiar în monologuri, care, se pare, ar trebui să fie, mai mult decât orice, expresia acestui proces, mai totdeauna se arată lupta sentimentelor și zgomotul acestei lupte, sustrage atenția noastră de la legile și

Scanned with OKEN Scanner

trecerile, în care se înlănţuiesc asociaţiile reprezentărilor, (...) mai totdeauna monologurile, dacă şi nu sunt o simplă anatomizare a unui sentiment static, se deosebesc numai formal de dialoguri...». Cernâşevski defineşte foarte precis talentul lui Tolstoi după primele lui manifestări: «...pe contele Tolstoi îl interesează mai mult decât orice însuşi procesul psihic, formele lui, legile lui, dialectica sufletului, (ca să ne exprimăm printr-un termin definitoriu» [16, p. 421]. .Definind prin «dialectica sufletului» trăsătura individuală distinctivă a metodei tânărului Tolstoi, Cernâşevski vede, totodată, în «dialectica sufletului» o etapă superioară în evoluţia generală a metodei psihologice în roman, care va căpăta în sec. 20 forma „fluxului conştiinţei" şi a „memoriei involuntare" în romanele lui Proust, J. Joyce, W. Woolf, Faulkner ş.a. Despre această tendinţă generală vor vorbi şi criticii români Ibrăileanu, M. Ralea, P. Zarifopol, Camil Petrescu ş.a.

Interesul pentru reflectarea artistică a dialecticii lumii interioare a dat naştere în cele din urmă realismului psihologic, care a destituit retorismul şi raţionalismul rectiliniar în reflectarea vieţii sufleteşti a omului şi a însemnat o restructurare calitativă a tuturor mijloacelor de analiză psihologică. Monologul interior ocupă în romanele lui Tolstoi şi Dostoievski un loc mult mai însemnat decât în opera scriitorilor precedenţi şi contemporani, cunoscând o mare varietate de formule stilistice [17], dar principalul e că monologul interior s-a afirmat în romanele lui Tolstoi şi Dostoievski ca un mijloc de analiză psihologică cu o structură stilistică specifică (În opera altor scriitori monologul interior nu se distinge atât de evident de stilul narativ al autorului). Pentru a face mai clar sensul acestei afirmaţii, să confruntăm două exemple luate din romanul lui Tolstoi şi din romanul lui Stendhal, romancier care a recurs frecvent la monologul interior pentru a-şi caracteriza eroii.

Aducem mai întâi spicuiri din episodul, în care Stendhal zugrăveşte în *Mănăstirea de la Parma* frământările sufleteşti ale contelui Mosca, generate de scrisoarea ducesei Sanseverina, în care aceasta îi declară categoric, că totul e definitiv sfârşit în relaţiile lor intime. «Ar fi greu de zugrăvit disperarea sărmanului Mosca. Recunosc, are dreptate, îşi zicea el în fiece clipă; omiterea cuvintelor «procedură nedreaptă» a fost o groaznică nenorocire; ea va pricinui poate pierzania lui Fabricio, iar aceasta o va atrage după sine pe a mea (...) Se pierdea în presupuneri; încerca să gicească după ce plan avea să se călăuzească în viitor femeia pe care o iubea. «Pe semne, nici ea însăşi nu ştie, îşi răspundea tot el; un singur lucru e sigur: pentru nimic în lume nu va reveni asupra hotărârii de care mi-a vorbit». Ceea ce îi sporea amărăciunea era faptul că nu izbuti nici într-un chip să-i găsească ducesei vreo vină. „Mi-a făcut favoarea de a mă iubi, acum a încetat să mă iubească în urma acelei greşeli, involuntare, e drept, dar care ar putea avea urmări crâncene, aşa că nu am nici un drept să mă plâng". Intensitatea frământărilor sufleteşti sunt enunţate de autor prin expresii ca: «Această ultimă lovitură era mai mult decât putea să îndure contele» sau

Scanned with OKEN Scanner

«Cu moartea în suflet, contele...», pe când monologul interior prin structura sa nu reflectă starea sufletească a eroului — gândirea lui, după cum vedem, este echilibrată, logic curgătoare, parcă nici n-ar fi tulburată de emoţii. Şi în zugrăvirea altor personage, cuprinse de emoţii puternice, observăm acelaş dezacord dintre conţinutul psihologic şi formula stilistică a monologului interior. Opera lui Stendhal a constituit o contribuţie însemnată la evoluţia romanului psihologic. Un profund cunoscător al vieţii sufleteşti, în romanele sale găsim multe adevăruri revelatoare despre omul lăuntric, dar psihologismul lui Stendhal rezidă mai mult în introspecţiile auctoriale, monologul interior fiind de asemenea mai curând o relatare discursivă despre ceea ce simte şi gândeşte eroul decât o reflectare propriu-zisă a mişcărilor sufleteşti. În romanul lui Stendhal monologul interior încă nu reflectă, prin structura sa stilistică, stările afective inconştiente şi caracterul individual al eroului, el are mai mult o funcţie narativ-comunicativă decât una caracterologică.

Tolstoi prin monologul interior urmăreşte scopul să reflecte cum derularea zigzagată a gândurilor este condiţionată de starea afectivă a eroului. Contrastul dintre stilul discursiv, voit impasibil al naraţiunii auctoriale, pe de o parte, şi stilul afectat şi ilogic al monologului interior sporeşte plasticitatea desenului psihologic. Iată, spre exemplu, monologul interior al lui Nicolai Rostov din episodul când acesta pierde lui Dolohov la jocul de cărţi o sumă mare de bani. «...Uneori cerea ajutor din priviri celorlalţi jucători, alteori se uita la faţa împetrită a lui Dolohov şi se străduia să înţeleagă ce se petrece în sufletul omului acestuia.

«Ştie prea bine doar ce înseamnă pentru mine pierderea asta. Îmi poate el dori pierzania? Mi-a fost doar prieten. Doar l-am iubit... Dar nu-i nici el vinovat; ce să-i faci dacă are noroc? Are noroc şi pace! Nici eu nu-s de vină, îşi spunea el singur. N-am făcut nimica rău. Am ucis eu? Am insultat pe cineva? Am dorit cuiva rău? De ce, dar, nenorocul acesta groaznic? Şi când a început? Parcă adineauri m-am apropiat de masa asta fără alt gând decât să câştig o sută de ruble, cu care să-i cumpăr mamei de ziua ei caseta aceea, şi să mă duc liniştit acasă. Eram atât de fericit, atât de liber, de vesel! Atunci nu-mi dădeam seama ce fericit eram! (..) Când s-a întâmplat şi ce anume s-a întâmplat? Sunt sănătos, zdravăn, tot acelaş om sunt şi stau tot unde stăteam adineauri. Nu, nu-i cu putinţă! Până la sfârşit, toate au să se aranjeze cu bine!».

Era roşu tot şi curgeau sudorile de pe el, deşi în cameră nu era cald de loc. Chipul lui trezea şi groază, şi milă, mai cu seamă datorită sforţării neputincioase de a părea liniştit». Dacă la Stendhal stilul monologului interior încă se confundă cu stilul naraţiunii auctoriale, la Tolstoi el reliefează, prin contrast cu stilul neutru al comentariului auctorial, individualitatea eroului, felul individual de a-şi trăi «nenorocul acesta groaznic».

Interesul lui Tolstoi faţă de lumea interioară ca proces psihic a condiţionat

Scanned with OKEN Scanner

atenţia deosebită a scriitorului faţă de specificul vorbirii interne. De la începuturile creaţiei sale Lev Tolstoi s-a arătat preocupat de căutarea mijloacelor artistice de exprimare în limba literară a „vorbirii interne". Anume lui Tolstoi i se recunoaşte meritul de a fi creat noul tip de monolog interior, care reflectă fidel caracterul contradictoriu (din punct de vedere al logicii obiective) şi asociativ al gândurilor, când omul reflectează în sinea sa. Monologul interior din opera lui Tolstoi a depăşit schematismul raţionalist în zugrăvirea vieţii sufleteşti, ce a dominat până atunci în romanul psihologic.

Paralel şi independent de opera lui Tolstoi un tip similar de monolog interior s-a format în opera lui Dostoievski – „stenografierea gândurilor interioare", cum l-a definit scriitorul: «...Вот пока она здесь — все еще хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один? Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, белый, гроденапль, а впрочем, не про то... Я все хожу и хочу уяснить и все не соберу в точку мысли. Дело в том, что я все хожу, хожу, хожу...» — aşa începe nuvela psihologică *Smerita*, în care Dostoievski prin intermediul monologului interior ne arată tulburările sufleteşti ale eroului, care, în preajma coşciugului soţiei-sinucigaşe, încearcă să înţeleagă retrospectiv relaţiile lor. Structura nuvelei trebuia să pară neobişnuită cititorului, fiindcă autorul o defineşte «povestire fantastică» şi ţine să-i explice cititorului metoda sa, pe care el o compară cu stenografierea gândurilor interioare: «процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то он обращается как бы невидимому слушателю и какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если бы мог подслушать его и все записать стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я отделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим».

Structura stilistică a noului tip de monolog interior creat de Tolstoi şi Dostoievski reflectă veridic din punct de vedere psihologic vorbirea internă a omului, care, după cum se ştie, se deosebeşte esenţial de vorbirea rostită, adresata unui interlocutor real. Vorbirea internă manifestă un moment specific al conştiinţei umane – faza incipientă a devenirii ei din trăiri subconştiente, de aceea ea este mai afectivă, ilogică, prolixă, contradictorie în comparaţie cu vorbirea rostită, care este, cu excepţia solilocului, un moment al dialogului, iar dialogul este o comunicare bilaterală în vederea înţelegerii reciproce.

Monologul interior discursiv de până la Dostoievski şi Tolstoi prezintă, de fapt, un rezumat al mişcărilor sufleteşti şi nu o reflectare autentică a lor, de unde şi

Scanned with OKEN Scanner

înşiruirea ordonată a gândurilor şi sentimentelor după toate regulile logicii şi a retoricii. Spre deosebire de structura logizată a monologului discursiv monologurile interioare din romanele lui Tolstoi şi Dostoievski se caracterizează, dimpotrivă, prin aritmie, printr-o sintaxă amorfă, eliptică, firul unui gând nu este dus până la capăt şi începe să fie depănat un alt fir, gândirea se desfăşoară simultan în câteva planuri tematice ori sare de la un obiect la altul fără vreo legătură logică, iar cuvintele capătă deseori o semnificaţie simbolică individuală, care nu corespunde sensului comun al cuvântului şi poate fi înţeleasă doar în cadrul limbajului eroului dat. Astfel, expresia-laitmotiv a lui Svidrigailov «un voiaj în America» are sensul sinuciderii şi manifestă criza de conştiinţă a eroului, sens pe care nici Raskolnikov, nici Sonia nu-l sesizează. Neregularităţile stilistice ale acestui tip de monolog interior nu sunt, se înţelege, o simplă abatere de la stilul corect, structura lui este anume un stil adecvat scopului de a exprima nu rezultatul, ci însuşi procesul psihic de naştere a gândului în mintea omului, fiindcă însuşi procesul de apariţie a gândului este mult mai bogat şi mai nuanţat decât exprimarea lui în cuvinte definitorii. Omul niciodată nu reuşeşte în procesul de comunicare a gândurilor sale să reţină în cuvinte toată bogăţia de nuanţe a procesului psihic. Prin structura stilistică a monologului interior, creat de Tolstoi şi Dostoievski, se dezvăluie anume acel substrat psihologic al gândirii care nu era reflectat de vechea structură a monologului interior. Acest stil obţine o expresivitate psihologică sporită în comparaţie cu monologul discursiv, dar este mult mai dificil. E nevoe de o profundă cunoaştere a psihicului uman şi de o subtilă măestrie artistică, ca prin neregularităţile stilistice să iasă la iveală un substrat mai adânc al vieţii sufleteşti a individului şi să avem iluzia că suntem martori la mişcarea vie a gândurilor intime ale eroilor. Ar fi greşit să credem că monologul interior, care reflectă caracterul alogic şi subiectiv asociativ al gândirii interne a omului, minimalizează funcţia cognitiv-artistică a romanului. Dimpotrivă, după cum ne demonstrează romanele lui Tolstoi şi Dostoievski, el dă posibilitatea unei cunoaşteri mai profunde a caracterului. Monologul interior discursiv ne prezintă mişcările sufleteşti de parcă ele ar fi determinate doar de raţiunea omului şi ar decurge în strictă conformitate cu logica. Acest tip de monolog interior încă nu reflectă lumea interioară în unitate dialectică cu realitatea înconjurătoare şi valoarea lui caracterologică este redusă. Monologurile interioare din romanele lui Tolstoi şi Dostoievski ne prezintă lumea interioară a eroului nu ca pe un univers închis ermetic, cu o evoluţie imanentă, ci într-un proces de continuă întrepătrundere cu lumea înconjurătoare. Chiar şi atunci când eroul este adâncit în gândurile sale cele mai intime, impulsurile din afară nu încetează să pătrundă în conştiinţa omului, generând noi asociaţii, noi motive şi susţinând intensitatea fluxului interior. Un exemplu elocvent este monologul interior al Annei în drum spre gară, unde hotărăşte subit să se arunce sub tren. «Cum mă priveau amândouă (Kitti şi Dolly, de la care acum a eşit Anna— A. G.) ca pe ceva îngrozitor,

Scanned with OKEN Scanner

de neînţeles şi ciudat. Ce poate să-i povestească cu atâta însufleţire?—se gândi Anna, uitându-se la doi trecători. Oare poţi spune ceea ce simţi tu? Am vrut să-i povestesc lui Dolly şi bine am făcut că nu i-am spus nimic. (...) Acesta-i mulţumit de sine, se gândi Anna uitându-se la un domn gros şi rumen, care trecea cu trăsura şi, luând-o drept o cunoştinţă, îşi ridică jobenul de pe capu-i chel şi lucios, dar îşi dădu seama numaidecât că se înşelase. A crezut că mă cunoaşte, dar mă cunoştea tot atât de puţin ca şi oricare alt om de pe lume. Nu mă cunosc şi eu însămi, îmi cunosc apetiturile, cum spun francezii. Uite, aceştea vor îngheţata asta murdară. Sunt siguri de ceea ce vor, îşi zise ea, uitându-se la doi băeţi murdari, care opriseră un vânzător de îngheţată". Totul din realitatea înconjurătoare vine să-i transforme senzaţia într-o convingere. «Totul e dezgustător. Trag de clopotele de vecernie; şi negustorul acesta cu ce grijă să închină, de parcă s-ar teme să nu scăpe cele din mână. Ce rost au bisericile acestea, dangătul clopotelor, minciuna asta? Numai ca să ascundem că ne urâm cu toţii, ca birjarii aceştea care se înjură cu atâta venin unul pe altul?». Până şi lumina orbitoare a soarelui de mai o irită, pentru că o face să vadă clar esenţa raporturilor dintre oameni. «Acum, pentru întâia oară. Anna îndreptă lumina aceea puternică, cu ajutorul căreea vedea totul, asupra raporturilor ei cu Vronski, la care mai înainte se ferise să se gândească. «Ce-a căutat în mine? Nu atât dragoste, cât satisfacţia vanităţii lui». Şi urmează concluzia fatală: «Anna îşi dădea seama clar, la lumina aceea orbitoare care-i dezvăluia acum tot rostul vieţii şi al raporturilor dintre oameni, că asta nu era o presupunere».

Fluxul intern al conştiinţei ei curge într-o albie şerpuitoare, gândirea Annei deviază mereu, s-ar părea de la axa tematică, sub impactul unor impresii de moment, incidentale, însă toate aceste amănunte deviante exprimă tocmai caracterul obsesiv al ideii că viaţa nu are nici un rost, convingere de care ea caută să scape, dar care pune tot mai mult stăpânire pe ea.

Prin monologul interior atât Tolstoi, cât şi Dostoievski ne arată, cum faptele vieţii înconjurătoare alimentează necontenit procesul gândirii interne a eroului, ceea ce dă posibilitate unei individualizări mai pregnante a personajului, întrucât faptul de viaţă obiectiv, pătrunzând în conştiinţa eroului, se colorează afectiv în consonanţă cu starea lui sufletească dominantă şi reliefează astfel subiectivitatea lui.

III. 2.4. Sondarea subconştientului – componentă a structurii caracterului dialectic

În estetica şi critica literară sovietică problema subconştientului a fost mult timp tratată critic, ca o manifestare a iraţionalismului şi decadenţei în literatură. Prejudecata că reflectarea subconştientului duce gândirea artistică numaidecât la agnosticism şi iraţionalism, a fost eradicată abia în anii 60, mulţumită în mare parte exegeţilor lui Dostoievski şi Tolstoi.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lor demonstrează că sondarea subconştientului poate fi un mijloc important de cunoaştere profundă a caracterului. La puţini scriitori vom găsi eroi cu o viaţă intelectuală atât de intensă ca la eroii lui Dostoievski şi Tolstoi. Intelectul lor este mereu agitat de probleme privind sensul vieţii şi rostul existenţei lor individuale, subiectele romanelor fiind drama unor căutări intelectuale filozofico-etice şi sociale. Spre deosebire de romanul filozofic iluminist, ale cărui tradiţii se perpetuă în opera unor romancieri realişti din sec. al XIX-lea, raţiunea omului nu este pentru Tolstoi şi Dostoievski ultima instanţă în cunoaşterea omului. Ei ne prezintă viaţa interioară a personajului la două niveluri: conştiinţa de sine şi subconştientul care se determină reciproc şi se întrepătrund, trec una în alta. „Dialectica sufletului" se derulează la ambele niveluri ca o mişcare oscilatorie de la unul la altul.

Tolstoi şi Dostoievski nu se mulţumesc a ne arata ce idei şi convingeri are eroul, ci urmăresc procesul viu în care eroul, sub influienţa anumitor evenimente abandonează anumite idealuri şi îşi crează idei şi convingeri noi. Ideile şi convingerile eroului nu sunt momente constante şi nici nu epuizează conţinutul vieţii sufleteşti a eroului lor. Conştiinţa lui este mereu «bombardată» cu fapte derutante din realitatea înconjurătoare, în subconştient se adună necontenit noi senzaţii, noi impresii şi în cele din urmă o nouă experienţă de viaţă provoacă o criză de conştiinţă care implică o schimbare a idealului şi a concepţiei de viaţă. Conştiinţa de sine a omului este totdeauna mai îngustă decât conţinutul sufletesc al personalităţii, ceea ce ştie şi spune omul despre viaţă şi sine nu coincide, iar de multe ori e în discordanţă cu felul lui de a fi. Eroul nu reuşeşte să cuprindă în cuvinte ceea ce simte, căci cuvântul este doar o schemă care unilateralizează fenomenul sufletesc. Este foarte greu să transmiţi cuiva prin cuvinte ceea ce simţi, mărturisea Tolstoi şi sublinia că misiunea literaturii constă în exprimarea în imagini a sentimentelor. Efortul lui Tolstoi şi Dostoievski de a pătrunde la un strat mai adânc al psihicului uman decât cel al intelectului se explică prin tendinţa de a crea în romanele sale o imagine mai profundă şi mai cuprinzătoare a omului. De aceea reflectarea subconştientului constituie în opera lor o mare cucerire a romanului modern. Ei au descoperit noi dimensiuni în cunoaşterea lumii interioare a omului, îmbogăţind investigaţia psihologică cu noi posibilităţi cognitiv-estetice*.

Nu se poate spune că literatura de până la Dostoievski n-a reflectat asemenea momente când comportarea omului este determinată de anumite imbolduri inconştiente care se dovedesc uneori mai puternice decât raţiunea. Se pot găsi multe exemple, când scriitorii au reflectat caracterul alogic al comportării eroului, dar analiza lor psihologică nu pătrundea în subsolul conştiinţei şi motivele psihologice ale

* Este cunoscută mărturisirea lui Freud că interesul lui psihanalitic a fost deşteptat de lectura romanelor lui Dostoievski, însă între psihologia literară a scriitorului şi psihanaliza freudiană există o deosebire principială: la Dostoievski nu există o graniţă de netrecut între inconştient şi conştient. Dostoievski, ca şi Tolstoi, urmăreşte anume procesul de trecere a pragului subconştientului, adică devenirea conştiinţei de sine prin conştientizarea unei experienţe existenţiale preconştiente.

Scanned with OKEN Scanner

faptelor rămâneau ascunse într-o zonă obscură a vieţii interioare, neluminată de investigaţia psihologică. Ceea ce nu putea fi explicat prin raţiunea eroului era pus pe seama unei simple rătăciri a minţii, a fatalităţii soartei sau a influienţei unor duhuri rele. Marea contribuţie a lui Dostoievski şi Tolstoi la adâncirea înţelegerii noastre a lumii interioare constă anume în profunzimea şi realismul investigaţiei psihologice a „subteranei conştiinţei".

Dostoievski şi Tolstoi ne arată prin personajele sale că realitatea şi raporturile dintre oameni sunt atât de complicate şi contradictoriu încurcate, încât eroul nu poate cuprinde cu mintea, decât târziu sau niciodată toate sensurile absconse ale spuselor şi faptelor. Anumite imbolduri, impresii, presimţiri, temeri de care omul poate să nu fie un timp pe deplin conştient, dar care influienţează comportarea eroului, luarea unei hotărâri neaşteptate în clipa decisivă. Cum reuşesc ei să dezvăluie întrepătrunderea acestor două niveluri motivaţionale ale comportării eroului: nivelul conştiinţei de sine şi cel al subconştientului. Un exemplu concret din romanul *Idiotul* ni se pare edificator în acest sens. Dostoievski creează nişte situaţii dramatice complicate, când judecata şi bunul simţ al eroului rămân perplexe în faţa unei realităţi alogice şi când în sufletul eroului iau naştere anumite presimţiri neclare, dar obsesive, care vin în contradicţie cu raţiunea şi idealul lui etic, cu ceea ce crede şi vrea să creadă el despre viaţă şi semenul său. Într-o asemenea stare de dedublare interioară se pomeneşte eroul central Mâşkin. Un om înzestrat de autor cu un dar excepţional de a citi în sufletele oamenilor, la un moment dat nici el nu mai poate pricepe nimic în comportarea alogică a Nastasiei Filipovna, care, după ce pleacă cu Rogojin în acea «noapte infernală», îl părăseşte pe acesta şi vine la Mâşkin, ca într-o bună zi să dispară fără urmă. Sosit la Peterburg, el se duce la Rogojin, simţind, în starea dezechilibrată în care se află, o trebuinţă chinuitoare de a clarifica lucrurile, de a concilia conflictele apărute.

Hotărât să rupă definitiv cu Nastasia Filipovna şi crezând, că aceasta îl iubeşte pe Rogojin, îi declară sincer că el n-o să se mai pună între ei, căci n-a avut faţă de această femeie decât un sentiment de milă. Lucrurile se dovedesc a fi, însă, mult mai complicate decât îşi închipuie Mâşkin. El reuşeşte doar pentru un timp scurt să-i stingă gelozia sălbatică a lui Rogojin, care ştie că Nastasia Filipovna îl iubeşte anume pe Mâşkin şi refuză să se căsătorească cu acesta numai pentru trecutul ei ruşinos. Mâşkin nu cunoaşte toate aceste dedesubturi şi crede că totul constă în a-l convinge pe Rogojin de sinceritatea intenţiei sale. Deşi crede că a reuşit să-i recâştige încrederea rivalului său, pe dânsul nu-l părăseşte un presentiment urât care devine tot mai stăruitor. Chiar atunci când conversaţia lui cu Rogojin se apropie de o înţelegere şi încredere reciprocă, Mâşkin se simte cuprins tot mai mult de o tulburare sufletească inexplicabilă, dar caută să-l calmeze pe Rogojin: «Toate acestea îţi vin din pricina geloziei, Parfion, eşti bolnav şi de aceea exagerezi totul fără limite... îngăimă prinţul,

Scanned with OKEN Scanner

pradă unui zbucium extraordinar. Reculege-te puţin!

— Lasă asta, mormăi Parfion, şi zmulgând din mâinile prinţului un cuţit pe care acesta îl luase de pe masă, de lângă carte, îl puse iute la locul lui.

— Bănuiam eu c-aşa o să fie, parcă aveam o presimţire... când am ajuns la Peterburg, urmă prinţul, şi n-am vrut să vin aici. Voiam să-mi zmulg din inimă, să uit tot ce se petrecuse aici! Acum rămâi cu bine... Dar ce ai?

În timp ce vorbea, fără să-şi dea seamă, prinţul luase din nou cuţitul de pe masă şi din nou Rogojin i-l smulse din mâini şi-l aruncă la loc. (...). Văzând că insistenţa cu care îi smulsese din mână acest cuţit atrage în mod deosebit atenţia prinţului, Rogojin îl apucă cu o ciudă plină de venin, îl băgă între filele cărţii pe care o aruncă apoi pe o altă masă». Prin gestul automat al eroului capătă expresie presimţirea subconştientă a caracterului ireconciliabil al conflictului, presimţire care vine în contradicţie cu vorbele eroului, prin care se arată convins că la mijloc nu e decât o simplă neînţelegere. Episodul cu cuţitul aproape că dă în vileag gândul unui sfârşit tragic, ce încolţeşte în subconştient, gând ce-i stângeneşte pe amândoi acum, când ei doresc sincer să se împace, însă acest gând-presentiment cum iese la suprafaţă, imediat este refulat din nou în subsolul conştiinţei. «Prinţul tresări şi se uită ţintă în ochii lui Rogojin.

— Dar ce-i cu noi? — începu el de odată să râdă revenindu-şi brusc din îngândurare».

Eroii ajung la o deplină înţelegere şi în semn de împăcare se iau fraţi de cruce. Totul pare să fie clarificat şi, totuşi, după despărţirea aproape cordială, Mâşkin se simte cuprins din nou de o «avalanşă de nedumeriri, care-i dădeau năvală în suflet, copleşindu-i întreaga-i fiinţă». Ceva greu de formulat în cuvinte îl chinuie şi-i răvăşeşte sufletul şi, pentru a scăpa de acest supliciu moral, el hoinăreşte în neştire pe străzile oraşului. La un moment, prin dezordinea de gânduri în mintea lui răzbate o amintire. El îşi aminteşte ca prin vis că acum câteva minute sau poate o oră, stătea în faţa vitrinei unei prăvălii şi o cerceta cu mult interes. Îşi aduce bine aminte că printre obiectele expuse în vitrină unul îi atrase atenţia în mod deosebit. Ce obiect era acela nu-şi aminteşte, fiindcă era absorbit de alte gânduri când se uita la el. Această amintire pune stăpânire pe cugetul lui şi el se întoarce să caute prăvălia, simţind cum i se lasă pe suflet o tristeţe cumplită. În sfârşit găseşte prăvălia. «Iată şi obiectul acela de şaizeci de copeici. «Ei da, nu face mai mult de şaizeci de copeici!».— îşi spune prinţul zărindu-l şi începu să râdă. Dar râsul lui avea ceva isteric în el; simţi o apăsare grea pe suflet». Obiectul din vitrină, ce i-a reţinut atenţia lui Mâşkin, e un cuţit asemănător aceluia pe care el îl lua inconştient de pe masa lui Rogojin. Dostoievski urmăreşte cu meticulozitate psihologică cum în subconştient din impresii haotice şi presimţiri intuitive se naşte în mare zbucium sufletesc gândul că Rogojin poate să săvârşească un omor, gând pe care conştiinţa morală a eroului refuză să-l accepte.

Scanned with OKEN Scanner

«...Se străduia din răsputeri să uite ceva, ceva existent şi esenţial, dar la cea dintâi privire aruncată în jur, îi revenea de îndată gândul chinuitor, ca o obsesie, de care ar fi vrut să scape». Acest gând revine în mintea lui Mâşkin sub diferite forme camuflate, dar de câte ori îl descoperă, conştiinţa îl respinge din nou, încercând să scape de el. Cu o profunzime psihologică incomparabilă Dostoievski reflectă lupta dintre idealul creştin al lui Mâşkin şi îndoelile, gândurile urâte ce i le sugerează realitatea obiectivă. «Dar poate, într-adevăr, era ceva în Rogojin, în chipul lui de astăzi, adică în comportarea, în vorba, în gesturile şi în privirile lui ceva de natură să îndreptăţească înspăimântătoarele presimţiri (...)? Ceva ce sare în ochi dintr-o dată, dar e greu de analizat şi de redat, ce nu poate fi explicat şi justificat logic, şi care, totuşi, în pofida acestei greutăţi şi imposibilităţi, produce o impresie puternică, absolut închegată, transformându-se fără voie într-o convingere deplină...

Adică ce fel de convingere? (O, cât îl face să sufere pe prinţ monstruozitatea, caracterul «umilitor» al acestei convingeri, al acestui «presentiment josnic», şi cât îşi reproşa el acest lucru)». Contradicţiile reale dintre oameni sunt mult mai acerbe şi acute decât le poate primi morala creştină a eroului. Realitatea se dovedeşte atât de îngrozitoare, încât ameninţă credinţa eroului în bine şi divin şi anume din teama de a perde această credinţă (căci nu există un pericol mai mare pentru erou şi autorul lui), Mâşkin caută să înnăbuşe în sine «aceste presentimente josnice», să le pună pe seama stării sale bolnăvicioase, dar ele devin fără voia lui o convingere.

Conştiinţa de sine a eroului este mai ideologizată şi, prin urmare, mai normativ-dogmatică faţă de realitate, pe când subconştientul, fiind o zonă mai puţin controlabilă de idealul creştin, se dovedeşte a fi mai receptiv faţă de realul ca atare. Anume în subconştient se adună anumite observaţii, constatări, impresii care, formând o nouă experienţă de viaţă, dau naştere unei noi idei, convingeri, implicând o mutaţie de conştiinţă, care la eroul dostoievskian capătă forma unei drame şi crize sufleteşti. Spre deosebire de concepţia freudistă şi scriitorii psihanalişti, în romanele lui Dostoievski graniţa dintre conştient şi subconştient nu este absolutizată, ci trecătoare, temporară. Dostoievski ne arată tocmai transformarea senzaţiilor şi impulsurilor subconştiente în stări spirituale conştiente, adică devenirea conştiinţei de sine a eroului. Romanul dostoievskian a fost numit pe drept cuvânt un roman al tragediei autocunoaşterii.

Pe parcursul acţiunii eroul lui Dostoievski nu face altceva decât să afle treptat, asemenea lui Edip, adevărul crud despre faptele sale inconştiente şi despre sine însuşi, dar spre deosebire de eroul tragediei antice, el este nevoit să recunoască în consecinţele nedorite ale comportării sale manifestarea unor dorinţi şi porniri atât de tăinuite în sufletul său, încât el însuşi nu era pe deplin conştient de ele. Adevărul despre sine se dovedeşte a fi uneori insuportabil pentru erou, dând naştere la o tragedie a autocunoaşterii. Astfel, Ivan Karamazov după cele trei conversaţii cu

Scanned with OKEN Scanner

Smerdeakov recunoaşte în sinea sa că uciderea tatălui n-a fost decât o traducere în viaţă a teoriei sale de către Smerdeakov, că, prin influienţa sa asupra lacheului, el este moraliceşte un părtaş la patricid. Mai mult decât atât, examinându-şi retrospectiv comportarea, în lumina acestui adevăr îngrozitor, el este nevoit să recunoască în faţa propriei conştiinţe morale că, prin felul cum a lăsat să decurgă lucrurile, în tainiţele sufletului său a dorit moartea tatălui său, că prin vorbele, pe care le scăpa fără voe, l-a încurajat pe Smerdeakov, între ei stabilindu-se parcă o înţelegere tacită ca între doi complici. Ivan se inerva de fiecare dată, când lacheul îi insinua această complicitate, dar el n-a făcut nimic pentru a o rupe, dimpotrivă, i-a dat fratelui său nelegitim prilej să creadă în aprobarea lui. Ivan descoperă un fel de legătură interioară, de înrudire sufletească cu Smerdeakov, faţă de care a avut totdeauna o repulsie instinctivă irezistibilă şi poate anume de aceea că vedea în acesta, în forme mai evidente, ca într-o oglindă măritoare, tot ce are mai urât, mai josnic în sine. Eroul, neputând suporta acest adevăr despre sine, îşi perde minţile (eroul lui Dostoievski, oricât ar cădea de jos, este totdeauna, cinstit şi intransigent cu sine însuşi).

Dat fiind faptul că antagonismul dintre conştiinţa ideală de sine a eroului şi pornirile lui subconştiente capătă forma unei contradicţii ireconciliabile, scriitorul a creat diverse modalităţi de a reflecta ceea ce se petrece în subconştientul eroului. În zugrăvirea caracterului lui Ivan Karamazov, pentru a ne dezvălui dorinţile subconştiente ale eroului, autorul a recurs la procedeul numit «întrepătrunderea dintre caractere», adică a prezentat caracterul lui Ivan în proecţia caracterului lui Smerdeakov, în care dorinţele latente ale primului capătă forme manifeste de un cinism abject pentru inteligenţa rafinată a lui Ivan. O dezvăluire şi mai profundă a esenţei interioare a caracterului lui Ivan Dostoievski a realizat prin procedeul „alter-ego", în cunoscuta scenă a conversaţiei halucinante a lui Ivan cu diavolul, unde diavolul, produs al închipuirii bolnave a eroului formulează explicit şi cinic, mai îndrăzneţ decât lacheul, acele gânduri pe care conştiinţa etică a eroului, ideea lui de moralitate le-a alungat în subsolul conştiinţei lui.

Pentru a dezvălui acea învălmăşală de emoţii şi sentimente, de care eroul, obsedat de ideea sa, nu este încă pe deplin conştient, Dostoievski şi Tolstoi recurgeau şi la descrierea visurilor văzute de erou.

III. 2.5. Visul eroului (Funcţia lui caracterologică)

Concepţia scriitorului determină în mare măsură capacitatea cognitiv-artistică a mijloacelor artistice. «...Se zice că în somn noi vedem adeseori animale, dar spunând acestea, mai totdeauna se uită, că în acest timp noi înşine suntem un animal, lipsit de raţiunea ce aruncă asupra lucrurilor lumina veracităţii», scrie M. Proust în romanul *În căutarea timpului perdut*. Somnul omului, înţeles ca o debarasare de tot ce e uman, ca o regresie la stadiul animalic, nu poate deveni, se înţelege, un mijloc

Scanned with OKEN Scanner

eficient de zugrăvire a lumii interioare a omului. Înţelegând natura visului ca o reflectare specifică în conştiinţa omului adormit a impresiilor şi faptelor emoţionante trăite inconştient în ajun [18], Tolstoi şi Dostoievski au recurs frecvent în romanele lor la relatarea visurilor eroului, pentru a dezvălui trăsături esenţiale ale caracterului său. Ei au făcut din visul eroului o modalitate eficientă de sondare psihologică, aducând lumina în sferele cele mai obscure ale subconştientului.

Ameţit de un păhăruţ de rachiu, dar mai mult chinuit de gândurile sale cu privire la planul de a ucide o bătrână şi hrăpăreaţă cămătăreasă şi cu banii însuşiţi să-şi termine studiile, să devină cineva în viaţă, să înfăptuiască ceva măreţ, Raskolnikov se lasă obosit pe iarbă şi adoarme. În somn el are un coşmar. Se vede pe sine copil mic, asistând la o scenă înfiorătoare. Dintr-o cârciumă iese «chiuind şi cântând, cu balalaicele în mână, nişte mujici zdraveni, beţi morţi». Unul dintre ei, «încă tânăr, cu grumazul gros şi faţa cărnoasă, roşie ca sfecla», îi pofteşte pe toţi să urce într-o căruţă mare la care e înhămată «o mârţoagă ţărănească, roşcată, mică şi prăpădită, dintre acelea care îşi dau sufletul până urnesc un car cu lemne sau de fân». Mârţoaga nici nu poate clinti din loc carul cu atâta greutate. Pe spinarea calului cade o ploae de biciuri, el se opinteşte în loc, se zmunceşte, dar carul nu se mişcă. Lumea din jur râde, râd şi ţăranii beţi din căruţă. Micola, stăpânul calului, «loveşte în neştire în iepuşoară ca şi cum ar fi crezut cu adevărat că ea poate să meargă la galop». Înfuriat, el scoate apoi din căruţă o rangă de fer şi ridicând-o de asupra calului o lasă din toată puterea pe spinarea mârţoagei bătrâne. Copilul aleargă, plângând, de la un om la altul, rugându-i să vină în ajutorul bietului animal, dar stăpânul nu ascultă şi nu lasă pe nimeni să se amestece. «Căluţul se clatină, crupa i se lasă în jos; calul mai încearcă să zmuncească o dată, dar ranga cade din nou greu pe spatele lui şi el se prăbuşeşte ca şi când i s-ar fi retezat toate cele patru picioare deodată». Întreaga scenă a visului e pătrunsă de oroare irezistibilă faţă de cruzimea omenească. Eroul se trezeşte «lac de sudoare» şi se ridică îngrozit. «Doamne!— exclamă el, — se poate oare, se poate să iau toporul, să lovesc, să sparg ţeasta... să alunec, călcând în sângele cald, lipicios, să rup lacătul, să fur, să mă ascund tremurând, plin de sânge... cu toporul... Doamne, se poate oare?». Dostoievski ne sugerează prin visul eroului că Raskolnikov în adâncul sufletului simte o repulsie organică faţă de orice violenţă şi că ideea lui, care constă în întemeerea dreptului unor oameni superiori (Napoleon, Mahomet, etc.) de a trece peste lege, este, de fapt, o siluire a propriei sale firi: «— Nu, n-am să pot, n-am să fiu în stare, e peste puterile mele». Prin acest vis scriitorul face o caracterizare psihologică profundă a eroului, evidenţiind, totodată, sensul luptei lui interioare. El, totuşi, va traduce ideea în fapt, interpretându-şi împotrivirea sa interioară faţă de omucidere ca pe o slăbiciune de „om mic" şi mustrându-se pentru ea. Rodion Raskolnikov nu este un degenerat, dimpotrivă, el are un acut simţ al justiţiei sociale, nici simţul compătimirii faţă de om nu-i este străin (comportarea lui faţă de familia

Scanned with OKEN Scanner

Marmeladov). Dacă eroul, cu toată împotrivirea sa interioară, nu renunţă la ideea sa, prin care ridică la rangul de necesitate istorică, de condiţie a progresului social dreptul oamenilor mari de a desconsidera legea (care este scrisă pentru mulţime, pentru omul mic cu complexul lui de inferioritate faţă de lege), chiar dacă e vorba de uciderea a mii şi mii de oameni, înseamnă că această idee este susţinută de o anumită realitate socială, de o anumită experienţă de viaţă a eroului. Prin visul eroului Dostoievski ne sugerează anume că ideea lui Raskolnikov e de origine supraindividuală, adică ea nu s-a născut în sufletul lui Raskolnikov, care simte oroare faţă de violenţă, că eroul a ajuns la această idee sub influienţa anumitor împrejurări sociale, şi anume practica socială dă influienţei acestei idei asupra lui Raskolnikov o forţă hipnotică.

Tolstoi şi Dostoievski deseori recurg la visurile eroului, pentru a reprezenta personajul într-un moment de cotitură al veţii lui. Visurile lui Svidrigailov (*Crimă şi pedeapsă*) exprimă criza de conştiinţă a unui om libidinos (pe conştiinţa căruia e violarea unei fete minore), care este cuprinsă de remuşcări de conştiinţă. Este o anumită limită a decăderii, pe care trecând-o, omul nu mai poate suporta desfrâul, în el se trezeşte un chinuitor simţ al vinei, de la care unica salvare poate fi doar suicidul – pedeapsa la care însuşi eroul dostoievskian se supune pentru crima săvârşită. Svidrigailov visează că vede pe coridorul hotelului o fetiţă de vreo 12 anişori, care tremură de frig într-un ungher. El o ia în numărul său, se îngrigeşte de ea cu un sentiment curat de compătimire, dar fata i se oferă într-un mod insolent, fapt ce-l înfiorează. Desfrâul, căruia el i s-a dedat cu plăcere toată viaţa, acum începe să-l tortureze. Treptat, sentimentul culpabilităţii sporeşte, manifestându-se în scene chinuitoare. Eroul se vede păşind într-o încăpere luminoasă, toată împodobită cu flori ce împrăştie o aromă plăcută. E un simbol psihologic care sugerează deşteptarea în sufletul lui Svidrigailov a trebuinţei de frumos, candid, imaculat, care nu mai poate fi satisfăcută (Dunia Raskolnikova, pe care a cerut-o în căsătorie, l-a respins în acea zi cu dispreţ şi dezgust). Dar iată că în mijlocul sălii, printre flori, zăreşte un sicriu; el se apropie de el cu teamă în suflet. «Acoperită toată cu flori zăcea în el o fetiţă în rochie albă de tul, cu braţele încrucişate pe lept, ca sculptată în marmură. Dar părul ei blond auriu era despletit şi ud; o cunună de trandafiri îi împodobea capul. Profilul sever şi încremenit părea de asemenea cioplit în marmură, iar zâmbetul de pe buzele-i albe era atât de jalnic, plin de o durere nemărginită care nu mai avea nimic copilăresc". Svidrigailov o recunoaşte cu înfiorare: «...este fetiţa de care el şi-a bătut joc şi care s-a aruncat în apele râului în vuietul vântului, întuneric, frig, într-o noapte întunecoasă şi umedă de dezgheţ». Ultimele imagini peisajistice caracterizează, în primul rând, peisajul interior al eroului care în vis îşi ispăşeşte pedeapsa morală.

Concepţia că visul reflectă într-o formă specific metamorfizată gândurile, impresiile şi emoţiile adânc înrădăcinate în subconştientul eroului, determină funcţia lui caracterologică. Imaginile onirice nu sunt un joc gratuit al fanteziei scriitorului, ci

Scanned with OKEN Scanner

dau o expresie simbolică a unor trăsături definitorii ale individualităţii eroului. «Da, da, cum a fost? se gândea Stepan Arcadici, încercând să-şi amintească visul. Da, cum a fost? Ah, da. Alabin dădea o masă la Darmştadt. (...) Alabin ne-a dat un prânz pe nişte mese de sticlă. Da, da, şi mesele cântau *Il mio tesoro* ba nu *Il mio tesoro*, ci un cântec mai frumos, şi erau pe el un fel de garafe mici, care erau femei, îşi amintea el. Ochii lui Stepan Arcadici scăpărară de veselie. Căzu pe gânduri zâmbind». Visul acesta, pe care Oblonski îl vede într-un moment de complicaţii conjugale, familia sa fiind pe calea destrămării, fiindcă s-au descoperit legăturile intime dintre Oblonski şi guvernantă, este o caracterizare psihologică concentrată a eroului, a cercului lui de interese şi preocupări. Următoarele episoade vor concretiza impresia de superficialitate a acestui om petrecăreţ, pe care deja visul ne face să o bănuim.

Visul eroului este organic legat de caracterul eroului. Constantin Levin nu putea să vadă un asemenea vis în împrejurări similare. Iar Anna Karenina, care se pomeneşte într-o situaţie similară, vede cu totul alte visuri, care exprimă profunzimea firii sale şi tragismul situaţiei, «...după o nouă doză de opiu, căzu către ziuă într-un somn greu, dar nu întreg, în timpul căruia nu pierdu conştiinţa că există.

Dimineaţa, un coşmar îngrozitor, care o chinuise în repetate rânduri încă înainte de legătura ei cu Vronski, puse iarăşi stăpânire pe ea şi o deşteptă: un bătrânel cu barbă încâlcită scormonea ceva, aplecat asupra unui morman de fierărie, rostind nişte cuvinte franţuzeşti fără noimă. Anna simţea ca totdeauna când avea acest coşmar (în asta era de fapt toată grozăvia lui), că omuleţul nu-i dă nici o atenţie, dar că ceea ce făcea cu fierăria de asupra capului ei era înspăimântător. Se trezi scăldată în sudori reci». În acest vis găsim încifrată toată drama vieţii Annei, conflictul ireconciliabil al eroinei cu mediul său social, conflict al cărui iminenţă ea îl presimte inconştient înainte de începutul intrigii. De la prima prezentare a Annei, L. Tolstoi arată predispunerea ei spre o percepţie tragică a realităţii. Incidentul cu acarul strivit de locomotivă, agită, fireşte, toată lumea de pe peron, dar pe Anna el o afectează deosebit de puternic, eroina văzând în această întâmplare tragică un semn rău. Această femeie cu «ochi strălucitori», «cu vioiciune stăpânită care-i scăpară pe faţă», în toată fiinţa căreia «se revarsă un prisos de simţire», această femeie nu poate fi fericită într-o societate în care autenticitatea sentimentului nu are valoare, iar convenţionalul bunelor maniere şi aparenţa înseamnă totul pentru reputaţia omului. Colizia dintre eroină şi „societatea bună" nu s-a manifestat încă, dar din primele pagini Anna, ne sugerează autorul prin visul ei, nu mai este o fire echilibrată şi fericită, cum cred Dolly, Kitti şi alte personaje. În sufletul eroinei încolţeşte deja nemulţumirea de sine şi nesiguranţa. Ea, fără să fie conştientă pe deplin, presimte intuitiv iminenţa unui conflict cu societatea, care îi cere să-şi jertfească plenitudinea sentimentelor sale, de aceea cazul nenorocit cu acarul, metamorfozat în vis şi îngemănat simbolic cu propria dramă, are s-o chinuie apoi mereu prin vis, coşmarul

Scanned with OKEN Scanner

Annei, însoţind ca un laitmotiv conştientizarea intuitivă, străluminarea sensului adânc al propriului destin, până la ultimul monolog interior analizat mai sus. Gândul de a se arunca sub tren o cuprinde pe Anna pe neaşteptate, parcă fiind rezultatul unei dispoziţii de moment, dar visul eroinei ne face să înţelegem, că el este un final legitim pentru Anna, care se află într-o situaţie fără vreo soluţie onorabilă pentru sine, că este „o întâmplare care trebuia să se întâmple", cum a definit aforistic Ibrăileanu acest final prevestit de la începutul romanului prin visul coşmar. «...Anna zvârli sacoşa roşie şi, strângându-şi capul între umeri, se aruncă pe mâini sub vagon (...). Mujicul cel mic scotoci nişte fiare, îndrugând ceva în barbă, iar lumina la care citise cartea vieţii, plină de zbucium şi înşelăciune, de dureri şi răutate, străluci ca o flacără mai vie decât oricând, sfâşiind bezna, apoi flacăra şovăi şi se stinse pentru totdeauna».

Se pot aduce multe alte exemple întru susţinerea adevărului că visurile eroilor lui Tolstoi şi Dostoievski sunt mijloace eficiente de sondare profundă a lumii interioare a omului, de creare a unor caractere individuale, unitare în complexitatea lor interioară.

III. 2.6. „Dialectica sufletului" şi identitatea caracterului

Descoperirea şi reflectarea artistică a dialecticii vieţii sufleteşti a dat naştere, în creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski, unei noi structuri artistice a caracterului. Romanele lor sunt structuri care reflectă o epocă de un mare dinamizm social. De aceea modul vechi, static, de zugrăvire a caracterului nu putea să reflecte adecvat nici situaţia individului în societate, nici lumea lui interioară din această epocă. În romanul din prima jumătate a sec. 19 caracterul încă era conceput ca un nucleu constant al individualităţii eroului, iar Dostoievski şi Tolstoi căutau să dezvăluie evoluţia sau posibilităţile de evoluţie ale omului. De aceea vechea structură a caracterului nu corespundea intenţiei de a reflecta fluiditatea interioară şi ambii au conştientizat necesitatea de a crea o nouă formă de caracter literar. Ambii au creat structura caracterului dialectic, care s-a realizat, însă, în forme stilistice diferite.

Problema raportului dintre «dialectica sufletului» şi structura caracterului în creaţia lui L. Tolstoi a fost tratată profund de S. Bocearov în studiul *L. Tolstoi şi noua concepţie a omului. „Dialectica sufletului"* [19]. În perioada de început în creaţia lui Tolstoi, observă cercetătorul, se poate constata o colizie dintre «dialectica sufletului» şi «caracter», colizie pe care o găsim formulată explicit într-o notiţă din jurnalul scriitorului: «În drum, aruncând pietricele, meditam asupra artei. Se poate oare să-ţi pui drept unic scop situaţiile şi nu caracterele? Mi se pare că se poate, e tocmai ceea ce-am făcut şi în ceea ce am obţinut succes. Aceasta, însă, nu e o problema generală, ci a mea personala». În această notiţă a căpătat expresie dorinţa scriitorului de a-şi defini propria sarcină artistică în raport cu cea dominantă în literatura timpului. Primordialitatea acordată de Tolstoi situaţiilor faţă de caracter pare a fi derutantă, dar,

Scanned with OKEN Scanner

ca şi în cazul lui Diderot [20], formularea de către Tolstoi a sarcinii sale artistice, prin care neagă caracterul ca scop principal al creaţiei sale, exprimă într-o formulare încă inexactă, mai mult negativă decât pozitivă, o nouă concepţie a caracterului, ca o structură deschisă, căutarea unui raport mai dinamic dintre caracter şi împrejurările schimbătoare ale vieţii. Negarea absolută a vechiului este prima formă de afirmare a noului. De aceea în creaţia şi concepţia estetică a lui Tolstoi noua estetică a caracterului se afirmă la început mai mult în forma negării vechii idei de caracter, ca ceva constant, neschimbător în individualitatea eroului. În jurnalul lui Tolstoi revine mereu ideea că individualitatea umană nu poate fi cuprinsă în caracteristici definitive: «A spune despre om: el e un om original, bun, deştept, prost, consecvent ş. a. m. d., înseamnă a debita cuvinte care nu ne dau nici o noţiune despre om». Aceste caracteristici, care pretind să cuprindă individualitatea umană ca într-un cerc închis şi să epuizeze conţinutul ei, sunt considerate de Tolstoi neadevărate, fiindcă omul evoluează şi ele nu pot fi decât momente ale mişcării. Exprimându-se într-un fel ce ne aminteşte de aforismul lui Heraclit, Tolstoi scrie: «Omul e o continuă curgere şi el cuprinde în sine toate posibilităţile: a fost prost, a devenit deştept, a fost rău, a devenit bun şi invers. În aceasta constă măreţia omului». El a contrapus „caracterului", ca ceva static, imobil în individualitatea umană, «situaţiile», prin care înţelegea reflectarea acelor stări sufleteşti general-umane, care iau naştere inevitabil în sufletul fiecărui individ în anumite împrejurări de însemnătate vitală (de exemplu, gândurile şi emoţiile pe care le trăieşte omul în faţa pericolului morţii). În lucrările de la începutul creaţiei sale viaţa sufletească a eroului este surpinsă în momente critice, când el, prin ceea ce simte şi gândeşte, parcă iese din caracterul său (dacă eroul se bucura de reputaţia unui om curajos, cu voinţă, autorul îl pune în situaţia, când eroul, ca şi oarecare alt om în asemenea situaţie, trăieşte un sentiment de groază sau de neîncredere în sine). Plasându-şi eroul în situaţii critice, care-l scot din cursul obişnuit al vieţii, din felul lui obişnuit de a reacţiona la împrejurări, Tolstoi pune sub microscop «amănuntele sentimentelor» care se datoresc nu caracterului său, ci situaţiei noi, neobişnuite, care trezeşte în om gânduri, emoţii, dorinţi ce neagă ceea ce «caracterul» exprima ca ceva definitoriu pentru individul dat. «Dialectica sufletului» în primele lucrări se prezintă ca o forţă spontană care rupe cercul prea îngust, al „caracterului" pentru a elibera conţinutul general-uman propriu fiecărui individ (personajele create de Tolstoi în această perioadă fiind parcă o revenire la universialitatea general-umană a personajelor shaekspeareiene), ceea ce l-a adus la ideea unei incompatibilităţi dintre «dialectica sufletului» şi «caracter». «În lucrările timpurii ale lui L. Tolstoi se poate observa o anumită contradicţie: atenţia privelegiată acordată «amănuntelor sentimentelor», anumitor «situaţii» psihologice nu totdeauna este subordonată scopului de a dezvălui un anumit caracter (...) Conţinutul analizei, aceste mişcări sufleteşti, întrepătrunderi dintre sentimente şi gânduri, nuanţări subtile, monologuri

Scanned with OKEN Scanner

ca şi în cazul lui Diderot [20], formularea de către Tolstoi a sarcinii sale artistice, prin care neagă caracterul ca scop principal al creaţiei sale, exprimă într-o formulare încă inexactă, mai mult negativă decât pozitivă, o nouă concepţie a caracterului, ca o structură deschisă, căutarea unui raport mai dinamic dintre caracter şi împrejurările schimbătoare ale vieţii. Negarea absolută a vechiului este prima formă de afirmare a noului. De aceea în creaţia şi concepţia estetică a lui Tolstoi noua estetică a caracterului se afirmă la început mai mult în forma negării vechii idei de caracter, ca ceva constant, neschimbător în individualitatea eroului. În jurnalul lui Tolstoi revine mereu ideea că individualitatea umană nu poate fi cuprinsă în caracteristici definitive: «A spune despre om: el e un om original, bun, deştept, prost, consecvent ş. a. m. d., înseamnă a debita cuvinte care nu ne dau nici o noţiune despre om». Aceste caracteristici, care pretind să cuprindă individualitatea umană ca într-un cerc închis şi să epuizeze conţinutul ei, sunt considerate de Tolstoi neadevărate, fiindcă omul evoluează şi ele nu pot fi decât momente ale mişcării. Exprimându-se într-un fel ce ne aminteşte de aforismul lui Heraclit, Tolstoi scrie: «Omul e o continuă curgere şi el cuprinde în sine toate posibilităţile: a fost prost, a devenit deştept, a fost rău, a devenit bun şi invers. În aceasta constă măreţia omului». El a contrapus „caracterului", ca ceva static, imobil în individualitatea umană, «situaţiile», prin care înţelegea reflectarea acelor stări sufleteşti general-umane, care iau naştere inevitabil în sufletul fiecărui individ în anumite împrejurări de însemnătate vitală (de exemplu, gândurile şi emoţiile pe care le trăieşte omul în faţa pericolului morţii). În lucrările de la începutul creaţiei sale viaţa sufletească a eroului este surpinsă în momente critice, când el, prin ceea ce simte şi gândeşte, parcă iese din caracterul său (dacă eroul se bucura de reputaţia unui om curajos, cu voinţă, autorul îl pune în situaţia, când eroul, ca şi oarecare alt om în asemenea situaţie, trăieşte un sentiment de groază sau de neîncredere în sine). Plasându-şi eroul în situaţii critice, care-l scot din cursul obişnuit al vieţii, din felul lui obişnuit de a reacţiona la împrejurări, Tolstoi pune sub microscop «amănuntele sentimentelor» care se datoresc nu caracterului său, ci situaţiei noi, neobişnuite, care trezeşte în om gânduri, emoţii, dorinţi ce neagă ceea ce «caracterul» exprima ca ceva definitoriu pentru individul dat. «Dialectica sufletului» în primele lucrări se prezintă ca o forţă spontană care rupe cercul prea îngust, al „caracterului" pentru a elibera conţinutul general-uman propriu fiecărui individ (personajele create de Tolstoi în această perioadă fiind parcă o revenire la universialitatea general-umană a personajelor shaekspeareiene), ceea ce l-a adus la ideea unei incompatibilităţi dintre «dialectica sufletului» şi «caracter». «În lucrările timpurii ale lui L. Tolstoi se poate observa o anumită contradicţie: atenţia privelegiată acordată «amănuntelor sentimentelor», anumitor «situaţii» psihologice nu totdeauna este subordonată scopului de a dezvălui un anumit caracter (...) Conţinutul analizei, aceste mişcări sufleteşti, întrepătrunderi dintre sentimente şi gânduri, nuanţări subtile, monologuri

Scanned with OKEN Scanner

interioare — toate acestea nu încap în cadrul tipicităţii chipurilor lui Nehliudov şi Olenin; «dialectica sufletului» în multe cazuri nu este motivată prin «caracter» şi se desfăşoară în afara lui, nu ca particularitatea unei specii umane deosebite, ci ca o trăsătură comună tuturor oamenilor — în mare măsură contrar caracterului, căci caracterul prezintă [în literatura contemporană tânărului Tolstoi – A.G.] un produs constant al societăţii date, în care oamenii sunt despărţiţi prin deosebiri de categorie socială, de avere, de profesie şi altele. În aceste condiţii caracterul individual al omului exprimă o limitare o omenescului. Şi «dialectica sufletului» se prezintă ca o negare artistică, puternică şi spontană a acestei limitări înguste» [19, p. 237-238]. «Dialectica sufletului» se simţea strâmtorată în structura statică a caracterului, pe care o distrugea din interior, pentru a se elibera şi desfăşura în voie. Contemporanii lui Tolstoi aveau impresia unei disproporţii dintre necesar şi incidental în conţinutul personajelor create de tânărul scriitor, a lipsei de măsură în raportul dintre detaliile psihologice şi întreg (caracterul eroului) şi-i reproşau (Axakov, Drujinin, Turghenev) faptul că el acordă o atenţie exagerată detalierii psihologice a stărilor sufleteşti prin care trec eroii lui. Într-adevăr, în primele sale lucrări se observă un decalaj dintre descrierea amănunţită a unei stări sufleteşti şi însemnătatea acesteia pentru dezvăluirea caracterului şi dezvoltarea subiectului. Scriitorul aducea deseori în prin plan un personaj secundar, care nu avea un rol însemnat în desfăşurarea acţiunii, numai pentru a descrie cu lux de amănunte trăirea unei emoţii care îl întoarce pe dos. Dar, ceea ce era secundar în compoziţia povestirii date, constituia tocmai principalul, esenţialul pentru metoda de creaţie în devenire a tânărului scriitor. Obiecţiile critice ce se făceau tânărului Tolstoi erau juste din punctul de vedere al normelor unităţii compoziţionale a subiectului şi caracterului din literatura timpului, dar autorii lor n-au observat în această încălcare a normelor existente afirmarea unei noi metode de caracterizare a eroului, care mai târziu a dat naştere unei noi structuri a caracterului şi unei noi unităţi compoziţionale a subiectului*. Obiecţiile critice pe care Turghenev le făcea cu privire la analiza psihologică prea detailată a mişcărilor sufleteşti din lucrările lui Tolstoi porneau de la ideea caracterului deja format al eroului care pe parcursul acţiunii urmează să fie dezvăluit în situaţii adecvate, în gesturi, comportări şi cuvinte caracteristice. Romancierul, în concepţia lui Turghenev (sau a lui Maupassan, precum şi a altor mari romancieri contemporani), trebuie să fie un «psiholog deghizat», adică viaţa sufletească a eroului trebuie să transpară mai mult prin manifestările ei exterioare. Analiza psihologică detailată, care lui Turghenev i se părea de prisos într-un roman (şi ea era, într-adevăr, de prisos în structura romanului

* Cu atât mai mult se remarcă perspicacitatea lui Cernâşevski, care a sesizat acest moment calitativ nou în prezentarea artistică a omului. Acest fapt istoric-literar ne dovedeşte că unitatea fond-formă în general, în structura caracterului în special, poate fi înţeleasă just numai fiind concepută dialectic, în perspectiva devenirii şi nu ca o unitate statică. De altfel, şi G. Ibrăileanu a observat cu perspicacitate în compoziţia romanelor lui Tolstoi o trăsătură genurială definitorie pentru roman.

Scanned with OKEN Scanner

lui) îi era necesară lui Tolstoi pentru a urmări însăşi devenirea caracterului sub influienţa împrejurărilor vieţii. Turghenev nu se aşeza la masa de scris, până nu ştia absolut totul despre caracterul eroului. În scopul acesta el alcătuia un fişier unde aduna toate datele despre eroul său [21], astfel încât lucrul principal era pentru el crearea subiectului care să-i permită dezvăluirea cât mai profundă a caracterului eroului. Pe Tolstoi, însă, caracterul eroului îl interesa doar ca punct de plecare pentru o primenire interioară a omului şi în romanele sale el urmărea anume logica dialecticii caracterului sub impactul transformării sociale radicale, el căutând în această interacţiune dintre caracter şi împrejurările schimbătoare ale vieţii omului cauzele destinului uman. Prin „dialectica sufletului", L. Tolstoi ridică arta caracterologică pe o treaptă superioară. În romanele lui Turghenev, caracterul exprima mai degrabă un produs al unităţii dialectice dintre caracter şi împrejurări, decât însăşi această unitate ca proces, ca devenire*. Prin «dialectica sufletului» Tolstoi prezintă unitatea dintre individ şi societate în subiectul romanului ca un proces actual, ce se desfăşoară sub ochii noştri. A. Skaftâmov în studiul său comparativ *Psihologismul în creaţia lui Stendhal şi L. Tolstoi* face observaţii concludente în acest sens: «...Viaţa pasiunii şi lumea realităţii sociale apar la Stendhal totdeauna separate una de alta. Când Stendhal îşi pune sarcina de a psihologiza eroul, pe dânsul în acest caz îl interesează nu omul în cadrul realităţii cotidiene, nu manifestările ce-l caracterizează ca pe reprezentantul unui cerc de interese şi trăiri sufleteşti comune pentru toţi, ci doar trăsăturile ce-l dlisting ca pe o fiinţă unică, excepţională. Numai într-o asemenea sferă, concepută anticipat ca ceva eşit din comun, se desfăşoară conţinutul psihologic atribuit «eroului». Când se urmăreşte, însă, scopul de a face o caracterizare generală a moravurilor, în acest caz reflectarea psihicului individual-intim este cu desăvârşire destituită. Sfera vieţii cotidiene şi avânturile sufleteşti ale eroului nu intră în interacţiune, (...) În creaţia lui torentul vieţii obiective, totalitatea întâlnirilor de fiecare zi, a faptelor şi grijilor obişnuite nu pătrund încă în substanţa poihologică. Pasiunea, gândul, sentimentul trăesc în personajele lui izolate...» [22, p. 237]. Psihologismul lui Tolstoi se caracterizează anume prin reflectarea întrepătrunderii continue dintre lumea interioară şi realitatea înconjurătoare imediată. «La Tolstoi nu avem o descriere a sentimentului ca atare. Zugrăvirea stării emoţionale la dânsul constă, de fapt, în înşirarea acelor impulsuri ce vin din lumea exterioară şi ating sufletul. Sufletul totdeauna cântă sub degetele neauzite şi nevăzute ale realităţii din momentul dat» [22, p. 270]. Substanţa psihologică a trăirilor sufleteşti se impregnează de faptele vieţii cotidiene şi emoţiile cele mai intime se manifestă în strânsă legătură

* Ce-i drept, caracterul eroului în devenire era prezentat încă în romanul picaresc şi în Bildungsromanul din sec. 18 (de exemplu în dilogia lui Goethe despre Wilhelm Meister) sau în romanul pedagogic *Emile* al lui Roussaux, dar în aceste romane era urmărit doar procesul de maturizare a adolescentului ce se încheia cu formarea unui caracter stabil, ci nu dialectica în continuă dezvoltare a caracterului.

Scanned with OKEN Scanner

cu faptele cele mai prozaice, obişnuite ale existenţei umane, fapt ce imprimă desenului psihologic o profundă veridicitate şi plasticitate. De aceea detalierea psihologică a lumii interioare a eroului înseamnă, tot odată, şi o concretizare a mediului în care trăeşte şi acţionează el. De aceea în creaţia lui Tolstoi are loc o actualizare nemaiântâlnită a amănuntelor realităţii cotidiene, întrucât fiecare amănunt poate căpăta o semnificaţie caracterologică. Dacă la început «situaţiile» dezintegrează structura statică a caracterului, mai târziu ele se integrează într-un întreg calitativ nou, formând structura dialectică a caracterului.

Pornind de la definiţia lui Cernâşevski a «dialecticii sufletului», cercetătorii operei lui Tolstoi au dezvoltat şi concretizat noţiunea metodei dialectice de creare a caracterului, dar în multe lucrări ea a fost legată exclusiv de stilul lui Tolstoi.

Eroii lui Dostoievski nu trec prin acele metamorfoze interioare, pe care le trăiesc Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski, Nataşa Rostova şi alţi eroi ai lui Tolstoi. Deşi romanele lui Dostoievski sunt voluminoase şi ne înfăţişează un univers suprapopulat de eroi cu destine şi colizii dramatice, acţiunea lor nu durează mult timp. Spre deosebire de întinderea epopeică în spaţiu şi timp din romanele lui Tolstoi, subiectul din romanele lui Dostoievski declanşază o acţiune vertiginoasă, catastrofală. Prima parte a romanului *Idiotul*, în care facem cunoştinţă cu atâţia eroi şi participăm la scene atât de ivcandescente (fondul acestei părţi ar fi de ajuns pentru subiectul unui roman aparte), durează de dimineaţă şi până în noaptea unei zile. Prin tempoul febril al acţiunii, prin condensarea unui număr cât mai mare posibil de întâmplări, colizii, destine, prin dezvoltarea câtorva linii paralele de subiect într-o perioadă scurtă de timp, Dostoievski tinde parcă să oprească clipa în loc şi să-i dezvăluie enorma bogăţie. Subiectul din romanele lui Dostoievski nu se dezvoltă ca o succesiune în timp a faptelor, emoţiilor şi gândurilor eroilor, ci dezvăluie, cum a observat Bahtin, anume simultaneitatea lor contrapunctică.

Printre multele definiţii, ce s-au dat romanului dostoievskian, este şi cea de roman-tragedie, definiţie ce dezvăluie o trăsătură esenţială a structurii lui. Acţiunea din romanele lui Dostoievski cuprinde o perioadă din viaţa omului, pe cât de scurtă, pe atât de intensă ca trăire sufletească şi hotărâtoare pentru destinul lui. Subiectul lor se condensează într-un moment al prezentului, când toate faptele şi coliziile, trăite de erou în decursul vieţii sale, se adună în conştiinţa lui într-o mare problemă a vieţii. Dostoievski nu urmăreşte ca Tolstoi devenirea caracterului, el o concentrează în ideea eroului, idee în a cărei realizare el, asemenea eroului tragic, îşi pune tot patosul fiinţei sale, iar subiectul e axat pe meditaţiile filozofice, căutările morale şi frământările sufleteşti ce însoţesc luarea deciziei de a trece de la idee la faptă.

Dostoievski îşi pune de la început eroul în faţa unei dileme fatale, care implică în sine mari primeniri în felul lui de a fi şi înţelege viaţa. Cuprinzând în sine câteva posibilităţi contrare de evoluţie, eroul parcă stă la o răspântie de drumuri împovărat de

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa faptului că prin soluţia aleasă îşi va pune la grea încercare nu numai ideea sa despre viaţă, ci trecutul lui, viitorului lui şi personalitatea lui. De aici dramatismul încordat al coliziei în romanele lui Dostoievski. Caracterele dostoievskiene nu pot fi considerate statice pentru că ele sunt concepute nu ca nişte eroi cu o evoluţie încheiată, ci anume în perspectiva unor primeniri interioare radicale. Astfel, cercetătorii artei caracterologice a lui Dostoievski au observat şi descris o modalitate originală de caracterizare a personajelor. În literatura critică ea are mai multe denumiri: «sateliţi psihologici», «dublul», «alter-ego», «întrepătrunderea dintre caractere»[#]. Ea constă în prezentarea unui caracter în proiecţia altor caractere, care reprezintă posibile ipostaze finale ale pornirilor interioare contradictorii ale eroului principal, diverse perspective de evoluţie a caracterului lui.

O trăsătură dominantă a eroilor lui Dostoievski este «largheţa sufletului». Dacă în forma caracterului dialectic creată de Tolstoi complexitatea sufletească a personajului apare în mai multe etape, într-o desfăşurare temporală epică amplă, caracterele dostoievskiene dezvăluie largheţa sufletului omenesc ca pe o dedublare interioară, ca pe o zbatere plină de freamăt a conştiinţei eroului între porniri contrare ce-i sfâşie sufletul. Însuşi eroul vorbeşte despre largheţa sufletului ca de osânda sa la chinuri sufleteşti. Acutele contradicţii sociale au pătruns adânc în sufletul omului şi Dostoievski prin caracterele sale a dezvăluit în sufletul omului existenţa concomitentă a unor gânduri, sentimente şi dorinţe polar opuse, asemenea contradicţiilor antinomice kantiene, care îl chinuie până la nebunie. Eroii lui Dostoievski se pun cu acelaş patos şi temperament în slujba binelui şi a răului, ei sunt capabili să se ridice pe culmile generozităţii, ale umanismului, dar şi să se arunce cu capul în jos, în hăul desfrâului şi al egoismului feroce. Dostoievski atinge culmile măestriei sale psihologice anume în crearea unor caractere antitetice [23].

Rodion Raskolnikov, eroul central din romanul *Crimă şi pedeapsă*, e capabil de cea mai profundă compătimire faţă de nefericirea semenului, întreaga lui fire se cutremură de fiecare dată, când se loveşte de nedreptăţile sociale. Profund mişcat de povestea tristă a vieţii lui Marmeladov, pe care îl întâlneşte întâmplător într-o bodegă de la periferia oraşului, el caută apoi s-o ajute pe Katerina Ivanovna, soţia răposatului Marmeladov, căreia îi dă ultimii săi bani. Şi tot el, Raskolnikov, îşi însuşeşte teoria moralei omului superior, pătrunsă de dispreţ faţă de omul de rând[*]. Obsedat de această idee, care îi chinuie în mod umilitor conştiinţa de sine, eroul se decide la o faptă criminală: el omoară o bătrână cămătăreasă pentru a se încerca pe sine, pentru a afla dacă este o «făptură tremurătoare» ca oricare alta ori o personalitate, care,

---

[#] O modalitate caracterologică similară Ibrăileanu a observat-o în comediile lui Caragiale, relevând că personajele lui formează în fiecare comedie un ansamblu în care un personaj se completează prin celelalte, de aceea fiecare personaj trebuie privit în întregul ansamblu de personaje.

[*] Nietzsche a mărturisit că el a ajuns la ideea Ubermensch-ului său datorită în mare măsură lecturii romanelor lui Dostoievski. Însă în *Crimă şi pedeapsă* această idee este deeroizată, dezaureolizată.

Scanned with OKEN Scanner

conform ideii lui, trebuie să fie străină de orice îndoieli, emoţii, remuşcări morale, dacă, prin urmare, e sortit să vegeteze la fundul vieţii sau are dreptul să viseze la un viitor mare. În sufletul lui Raskolnikov există atât sentimentul de solidaritate cu cei «obidiţi şi umiliţi», cât şi dispreţul faţă de ei, dorinţa orgolioasă de a se ridica de asupra lor. Din asemenea porniri, gânduri şi dorinţe contrare sunt ţesute aproape toate caracterele mai însemnate ale scriitorului, astfel încât ele exprimă nu o sumă de însuşiri morale şi intelectuale, ci un ansamblu de contradicţii.

Literatura cu mult înainte a zugrăvit omul într-o stare de luptă interioară. Tragedia clasicistă îşi prezenta eroii în momente de luptă interioară când ei stau în cumpănă între datorie şi sentiment. Romanticii, mai ales, au creat eroi cu sufletul răvăşit de patimi contradictorii. Dar există o deosebire calitativă între modul de zugrăvire a contradicţiilor interioare la Dostoievski şi la predecesorii săi. Marele merit al lui Dostoievski constă în faptul că el nu s-a mulţumit cu fixarea polarităţii acestor contradicţii. Urmărind cu profunzime şi subtilitate psihologică cum gândurile şi dorinţile polar opuse se condiţionează şi se generează unele pe altele, Dostoievski a depăşit polarizarea statică a caracterului în porniri contrare şi l-a zugrăvit ca pe ceva unitar, întreg în lupta dintre contrarii. Primul dintre contemporani, care a observat conţinutul dialectic al caracterelor create de scriitor, a fost, se pare, D. Pisarev. Într-un articol despre romanul *Crimă şi pedeapsă* [24], criticul observă că anumite sentimente social-pozitive ale eroului trec în sentimente social-negative. Într-adevăr, un imbold hotărâtor, care l-a determinat pe Raskolnikov să săvârşească crima, a fost dragostea eroului faţă de mamă şi soră, dorinţa de a o elibera pe prima de necesitatea de a-i purta de grijă şi de a o împedica pe a doua de a se jertfi pentru dânsul. Anume decizia Dunei de a se căsători cu Lujin, un tip antipatic (decizie care este un act de jertfire de sine, pentru a-i asigura fratelui iubit posibilitatea de a-şi termina studiile) este acea ultimă picătură ce apasă pe balanţa îndoielilor, făcându-l pe erou să treacă de la ideia sa la fapta criminală. Se poate spune că, într-o anumită măsură, crima s-a născut din dragostea de fecior şi frate. Însuşi eroul, mai târziu, îşi dă seama de asta, ce-i drept în felul său: «O, dacă eram singur, dacă nimeni nu m-ar fi iubit şi eu n-aş fi iubit pe nimeni! Atunci nu s-ar fi întâmplat nimic!» Motivele crimei sunt complicate, formând în contextul romanului un complex contradictoriu de gânduri şi emoţii, de care însuşi eroul nu-şi va da seama decât mai târziu. Ne vom opri doar la câteva momente, pentru a evidenţia modul dostoievskian de a prezenta dialectica caracterului.

Rodion Raskolnikov, după cum s-a spus, este un tânăr sensibil, chiar hipersensibil, cu un dezvoltat simţ al justiţiei şi demnităţii umane (ca mai toţi eroii lui Dostoievski), dar, având o minte ageră şi visuri ambiţioase, el îşi dă seama repede că, pentru a fi cineva şi a avea succes în lumea în care trăeşte, toate calităţile sale sufleteşti, consfinţite de morală, sunt doar o povară de prisos, care nu-i aduc decât dureri şi obide sufleteşti. El, însă, nu vrea să fie în viaţă doar o victimă, o «făptură

Scanned with OKEN Scanner

tremurătoare», călcată în picioare. Din durerile văzute şi trăite, din demnitatea umană batjocorită în mintea lui s-a înfiripat idealul de «om excepţional» cu voinţă de fer, insensibil, care merge direct spre atingerea scopului său, fără a se sinchisi de careva leji şi norme morale. Raskolnikov este în adâncul sufletului un umanist în deplinul înţeles al cuvântului, întrucât nu poate privi indiferent nevoile oamenilor de rând şi nedreptăţile sociale îl revoltă. El vede că dreptatea morală e de partea celor mulţi «umiliţi şi obidiţi», dar morala, crede el, e un mijloc de a-l ţine în lanţuri pe omul de rând. Prin protestul său el se solidarizează cu cei «umiliţi şi obidiţi», dar a fi un om de rând înseamnă a fi înjosit, înseamnă a renunţa la orice ideal şi vis, lucru pe care eroul nu-l poate accepta nici cu preţul vieţii. Pasivitatea, resemnarea trezesc în erou un sentiment de dispreţ faţă de cumînţenia omului de rând, de care se detaşează prin ideea sa de «om excepţional». În destăinuirea lui Raskolnikov făcută Sonei, când el vrea să-i explice fetei şi sie însuşi, cum a ajuns la săvârşirea crimei, devine evidentă această îmbinare dintre conştiinţa nedreptăţilor sociale, protestul şi dispreţul pentru pasivitatea omului de rând. «Ştiam, că acela, care are putere, care are mintea şi sufletul tare, acela domneşte peste ceilalţi! Cine îi înfruntă şi îi dispreţueşte, acela ajunge la ei legiuitor, şi cu cât cutează mai mult, cu atât e mai respectat. Atunci, Sonia, am înţeles, — că puterea nu se dă decât aceluia, care îndrăzneşte să se aplece şi s-o ridice. Din ziua când mi-am dat seama de acest adevăr limpede ca lumina zilei m-am mirat, cum nu îndrăznesc oamenii să treacă peste unele pedici absurde, să le apuce pur şi simplu de coadă şi să le dea la o parte! ...Mă întrebam atunci: de ce sunt aşa de prost, de ce dacă ceilalţi sunt proşti şi eu ştiu sigur că sunt proşti, nu caut să fiu mai deştept decât ei? Mai târziu, Sonia, am înţeles, că, dacă aştepţi ca toată lumea să ajungă să fie deşteaptă, ar trebui să aştepţi un timp nesfârşit...» Printre imboldurile principale la săvârşirea crimei a fost deci şi dorinţa eroului de a se încerca pe sine ca «om cu mintea şi sufletul tare»: «voiam să ştiu dacă sunt şi eu un păduche ca ceilalţi sau sunt un om în toată puterea cuvântului». Ideea eroului este o formă denaturată a conştiinţei demnităţii sale personale, care ia naştere în contextul unor raporturi antagoniste dintre oameni, când individul uman îşi poate afirma personalitatea sa, numai dominând asupra semenilor săi şi renunţând la valorile morale. Printr-o analiza psihologică subtilă Dostoievski ne dezvăluie acea încolăcivre complicată de gânduri şi emoţii contradictorii, acele zigzaguri neaşteptate ale conştiinţei eroului ce trăeşte o istovitoare dramă sufletească.

O fire delicată, sensibilă, iubitoare, în raporturile sale cu oamenii cei mai apropiaţi şi iubiţi el este uneori rece, rezervat, chiar brutal. Eroul este conştient de aceea că prin ideea sa el se osândeşte la o singurătate absolută printre oameni, pe care el o simte deosebit de dureros după săvârşirea crimei. «Raskolnikov căzu într-o stare ciudată: parcă îl învăluia o ceaţă şi-l despărţea de oameni, lăsându-l într-o singurătate apăsătoare, fără eşire». Săvârşind crima, eroul se convinge că el nu e în stare să ucidă

Scanned with OKEN Scanner

cu sânge rece, că nu poate înnăbuşi în sine remuşcările de conştiinţă, că nu poate fi indiferent faţă de semenii săi, nu se poate uita la ei de sus ca la nişte târâtoare, că nu poate trăi izolat de oameni, claustrat în sine ca într-o celulă izolată, fără dragoste, prietenie, că el, prin urmare, nu se poate ridica de asupra umanităţii, de asupra noţiunilor de bine şi rău. A recunoaşte acest lucru, însă, înseamnă, conform ideii lui, a recunoaşte că nu este un «om cu mintea şi sufletul tare», o fire excepţională, că, prin urmare, nu are dreptul să viseze la un viitor mare, că este sortit să vegeteze «obidit şi umilit» la fundul vieţii. Conştiinţa lui, denaturată de ideea sa, interpretează aceste momente fireşti de omenie ca pe nişte manifestări ale slăbiciunii sale de om mic. Întreaga lui fiinţă este cuprinsă atunci de convulsii dureroase şi, în efortul de a înnăbuşi orice remuşcări, orice trebuinţe de dragoste, prietenie sau simplu ataşament, se biciueşte cu cele mai batjocoritoare calificative: «făptură tremurătoare», «insectă târâtoare», «cârpă de şters picioarele». În momentele de grea îndoială de sine ca personalitate emoţiile eroului suferă transformări paradoxale. Rodion simte până şi faţă de mamă şi soră un fel de ură. «Mama, sora, cât de mult le iubeam! De ce oare le urăsc acum? Da, le urăsc fiziceşte, nu pot suferi prezenţa lor...» Acest simţământ de ură faţă de fiinţele dragi nu trebuie înţeles metafizic ca un sentiment absolut, ireversibil, în acest caz eroul lui Dostoievski ar fi un mizantrop, un degenerat, suferinţele căruia nu ne-ar mai mişca. Scriitorul ne arată un fenomen psihologic mult mai complicat, mai contradictoriu, când ura este o fază paradoxală a dragostei. Sentimentul de ură ce-l cuprinde pe erou exprimă anume dragostea puternică faţă de mamă şi soră, pe care el n-o poate învinge în sine şi de câte ori se întâlneşte cu dânsele este cuprins de remuşcări de conştiinţă, de păreri de rău. Anume în aceste clipe de grea dezamăgire de sine ca «fire excepţională», când simte că el nu va putea învinge această trebuinţă de dragoste, că nu pot fi împăcate dragostea faţă de ele şi fapta sa, sentimentul trece în contrariul său, fără ca sentimentul de dragoste să fie destituit definitiv, pentru totdeauna.

Aceeaşi trecere dialectică a unor sentimente social-pozitive în contrariul lor este reflectată de Dostoievski şi prin caracterele altor eroi. Astfel, prin caracterul lui Arcadii (*Adolescentul*) scriitorul arată, cum tendinţa de a se retrage în «ungheraşul său», de a se închide în sine şi a scuipa pe nevoile altora, individualismul, care devine filozofia tânărului erou (cuvântarea lui în faţa membrilor cercului lui Dergaciov), pornirile anarhiste, care pot trece uşor în acte antisociale, iau naştere sub influienţa împrejurărilor vieţii, fiind rezultatul dezvoltării în contrariul lor a unor sentimente social-pozitive (sinceritatea, sentimentul de solidaritate cu semenii, setea de adevăr şi ideal), pentru care eroul a fost batjocorit şi obijduit de mic copil.

Forma caracterului antitetic solicită o înţelegere dialectică a conţinutului social-psihologic exprimat. Esenţa eroului dostoievskian este drama lui sufletească, care constă în oscilarea plină de zbucium tragic între bine şi rău, în căutarea unei

Scanned with OKEN Scanner

poziţii în viaţă. Dezgustaţi de morala perversă a societăţii, ei se aruncă în altă extremă, dar nici în amoralitate şi egoism nu-şi pot găsi poziţia sa în viaţă, cedând mereu imboldurilor generoase, trebuinţei de bine şi frumos. Poate numai Stavrogin (personajul central din *Demonii*) şi Svidrigailov din (*Crimă şi pedeapsă*) s-au oprit obosiţi şi epuizaţi între rău şi bine, dar amândoi exprimă deşertăciunea şi chiar moartea vieţii sufleteşti. În cele din urmă indiferentismul moral devine pentru amândoi insuportabil şi sfârşitul e acelaşi: suicidul.

Creând forma caracterului antitetic, prin care a dezvăluit profund dialectica vieţii sufleteşti, Dostoievski a contribuit, împreună cu Tolstoi, la formarea unui concept nou de caracter literar. Contribuţia lui Dostoievski la formarea unei structuri noi a caracterului în romanul universal a fost definită exact şi cuprinzător de Tudor Vianu, pe fundalul unei tradiţii milenare a caracterologiei clasice. Relevând faptul că prin opera lui Dostoievski «omul modern a dobândit o nouă adâncime a conştiinţei de sine», Vianu scrie: «Posibilitatea oamenilor de a se regenera, fecunditatea lor morală este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale eroilor lui Dostoievski. Această posibilitate stă în legătură cu întreaga întocmire sufletească a acestor eroi şi cu modul scriitorului de a-i înţelege. Sar putea spune că în opera lui Dostoievski se lichidează noţiunea tradiţională de caracter, acea cu care literatura a lucrat timp de milenii. Un caracter este în drama şi naraţiunea clasică totalitatea statornică a dispoziţiilor intelectuale şi afective, acelea prin care individul uman, distingându-se de alţi indivizi, rămâne deopotrivă cu sine. Întreaga literatură, dezvoltată pe temeliile aşternute de anticitate, a operat cu ideea de «caracter». Tragediile şi comediile, snoavele, poemele eroice şi toate celelalte naraţiuni ale unei lungi tradiţii au înfăţişat mereu oameni deosebiţi unii de alţii, dar asemănători cu ei înşişi, organizaţi unitar şi statornic. Dostoievski este, poate, cel dintâi mare scriitor, care prezintă oameni contradictorii, alcătuiţi din tendinţe antagoniste, oameni care continuă să se deosebească de alţii, dar care nu rămân mereu identici cu ei înşişi» [25, p. 21].

Structura dialectica a caracterului a făcut universul interior al eroului mai sensibil la impulsurile venite de la mediul înconjurător, adâncirea întrepătrunderii dintre lumea interioară şi realitatea exterioară condiţionând lărgirea considerabilă a diapazonului sufletesc al eroului. În romanele lui Tolstoi şi Dostoievski *uomo singulare* cuprinde plenar pe *uomo universale*, caracterul individual cuprinzând în sine întregul spectru al vieţii sufleteşti umane. Dacă L. Tolstoi căuta să dezvăluie prin caracterul eroului toate posibilităţile firii omeneşti în genere, într-o amplă succesiune temporală, eroul lui Dostoievski este, după cum a observat N. M. Cirkov [26], un «om-univers». În sufletul eroului dostoievskian, pe lângă trăsăturile dominante ce-l definesc ca pe o individualitate distinctă, există în stare latentă, virtuală, toate pornirile şi dorinţile inerente naturii umane, care se pot actualiza pe neaşteptate în anumite împrejurări concrete. În această universalitate a eroului îşi găseşte expresie

Scanned with OKEN Scanner

concepţia profund dialectică a scriitorului asupra esenţei umane a individului ce afirmă posibilităţile inepuizabile de evoluţie a fiecărui om în parte.

Individualitatea eroului în romanele lui Dostoievski şi Tolstoi cuprinde în sine stari sufleteşti şi trăsături de caracter atât de diferite şi contradictorii, îmbinarea cărora era de neconceput în structura caracterului static. Dar diversele stari sufleteşti, prin care trec eroii lui Tolstoi şi Dostoievski, şi trăsăturile lor de caracter contradictorii se integrează în romanele acestor scriitori într-o individualitate umană distinctă, multilaterală şi unitară în complexitatea sa.

„Dialectica sufletului", conducând la crearea noii structuri artistice a caracterului, a determinat transformarea calitativă nu numai a modalităţilor de caracterizare psihologică, ci şi a componentelor structurale din straturile exterioare ale caracterului: portretul literar, peisajul, limbajul personajului.

III. 3. Funcţia caracterologică a portretului literar

Prin «portret literar» se înţelege, de obicei, prezentarea exteriorului eroului literar, adică un ansamblu de imagini ale exteriorului fizic. Într-adevăr, prima funcţie artistică a portretului literar este plasticizarea chipului artistic, crearea unei imagini vizuale a eroului care în opera marilor scriitori lasă impresia unei materialităţi palpabile a imaginii artistice. Gorki scria despre plasticitatea imaginilor create de Tolstoi. «De la Tolstoi se poate învăţa ceea ce eu consider a fi una din cele mai preţioase calităţi ale creaţiei artistice — plasticitatea, zugrăvirea reliefată a personajului. Când îl citeşti (...) ai senzaţia unei existenţe fizice a eroilor lui, atât de iscusit le sculptează el chipul; acesta parcă îţi stă înaintea ochilor şi-ţi vine să-l atingi cu degetul» [27, p. 68]. Arta zugrăvirii omului în roman presupune, prin urmare, talentul portretistic al autorului. Nu din orice descriere a exteriorului rezultă o configurare a portretului literar. Uneori descrierea cea mai detaliată nu te poate face să-ţi imaginezi înfăţişarea personajul, alteori sunt de ajuns schiţarea a două-trei trăsături ca eroul să-ţi apară în faţa ochilor ca un om viu. Totul depinde de darul portretizării al scriitorului. În ce constă acest dar?

În realitate nimic nu există în mod izolat, fiecare însuşire fizică făcând parte dintr-un anumit sistem unitar. Aşa stau lucrurile şi cu exteriorul omului. Între diferitele trăsături ale feţii şi înfăţişării există o anumită legătură organică care le integrează într-un tot întreg care constituie individualitatea irepetabilă a fiecărui om în parte. Există, se vede, o anumită legitate a proporţiei, greu de cuprins într-o definiţie, dar care este percepută infailibil de intuiţia omului. «Cunoaşterea deosebirii dintre oameni, ca fiinţe mai complicate, – notează L. Tolstoi în jurnalul său din tinereţe, — este determinată de capacitatea noastră de a uni într-o unică reprezentare toate trăsăturile lor morale şi fizice». Fiecare din noi este înzestrat cu această intuiţie, care ne ajută în timpul lecturii să întregim în închipuirea noastră portretul literar schiţat, dacă

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul a reuşit să suprindă ceea ce e caracteristic, adică se creează o „unică reprezentare" sau vedere. Dar nu fiecare din noi este înzestrat cu darul de a percepe analitic exteriorul omului, de a disocia trăsăturile lui caracteristice şi de a le reasambla într-o totalitate individuală, care să facă vizibilă vederea acestui om. Cu acest dar indefinibil sunt înzestraţi scriitorii de talent.

Portretul literar cel mai detailat nu poate concura cu fotografia în ce priveşte bogăţia de amănunte reflectate. În această privinţă fotografia reproduce mai fidel exteriorul omului şi, totuşi, portretul, creat de un mare artist, prezintă o imagine mai adevărată a omului. «În portretul pictat de un mare pictor omul, — scria Belinski, — îşi seamănă sie mai mult chiar decât în imaginea sa din dagherotip, căci un mare pictor, prin observarea unei trăsături caracteristice, scoate în evidenţă ceea ce stă ascuns în sufletul omului şi este, poate, o taină pentru el însuşi» [28, p. 526]. Şi Dostoievski scria în *Jurnalul scriitorului*: «El (portretistul) ştie din practică, că omul nu totdeauna îşi seamănă sie, de aceea el caută «ideea principală a fizionomiei», acel moment, când subiectul îşi manifesta mai evident individualitatea. Anume capacitatea de a surprinde şi exprima acest moment defineşte darul portretistului...» [29, p. 78]. Deci, arta portretului constă în darul de a surprinde în înfăţişarea individului manifestările cele mai caracteristice. De fapt, cele spuse mai sus se referă mai mult la portretul pictural, deoarece pictorul reproduce înfăţişarea fizică a unui om real, pe care îl are în faţă. În portretul literar totul (culoarea ochilor şi a părului, forma nasului, buzelor, a bărbiei, ţinuta vestimentară, gesturile, felul de a merge, pozele ş.a.m.d.) este opera fanteziei autorului. Într-un cuvânt, arta portretului literar constă în darul de a plasticiza prin imaginile exteriorului fizic al personajului caracterul lui. Anume caracterul este ceea ce dă unitate portretului literar, fiecare element portretistic devenind o componentă a unui tot întreg organic. Un exemplu elocvent în acest sens ne aduce Z. Boguslavski. După şase ani de la prima ediţie a romanului *Eugenie Grande*, Balzac hotărăşte să schimbe culoarea cravatei taicăi Grande, deoarece acesta, un zgârcit fără pereche, s-a gândit autorul, n-ar fi purtat o cravată de culoare albă, nepractică, care se murdăreşte repede. Autorul îi schimbă cravata albă în cravată neagră [30, p. 194]. Corectarea făcută de Balzac în portretul eroului subliniază evident faptul că fiecare detaliu portretistic în creaţia unui mare scriitor tinde spre o semnificaţie caracterologică.

Portretul eroului în literatură încă de la începuturile ei era dat în strânsă legătură cu caracterizarea eroului. Cronicarul nostru Gr. Ureche, începând cu exteriorul lui Ştefan cel Mare, trece îndată la caracterizarea lui: «Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabu vărsător de sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omora fără judeţu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştia a-l acoperi şi unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucrări de războae meşter, unde era nevoe însuşi se vâra, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze şi

Scanned with OKEN Scanner

pentru aceea raru război de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu perdea nădejdea, că ştiindu-se căzut jos, să rădica de asupra biruitorilor».

Literatura a învăţat treptat să dea descrierii exteriorului o semnificaţie caracterologică tot mai profundă. Portretul ocupa, în caracterizarea personajului, un loc tot mai însemnat în structura operei literare pe măsură ce detalizarea portretistică devenea un mijloc eficient de plasticizare a omului lăuntric. O mare dezvoltare cunoaşte portretul în creaţia romancierilor realişti din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care au pus accentul pe caracterizarea socială şi morală a eroului, mai ales la Balzac, Dickens, Gogol ş.a. În creaţia acestor scriitori portretul nu mai este o simplă descriere a înfăţişării fizice, ci caută să-l definească pe erou ca pe reprezentantul unei anumite epoci, clase sociale, mentalităţi, fiecare detaliu portretistic căpătând o funcţie caracterologică tot mai accentuată.

În creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski arta portretizării a fost ridicată la o treaptă calitativ nouă. La ei portretul eroului capătă o perspectivă psihologică mai adâncă, în romanele lor se stabileşte o legătură mai strânsă, mai organică dintre descrierea exteriorului şi caracterul individual al eroului. Portretele lui Tolstoi şi Dostoievski reţin atenţia cititorului asupra amănuntelor celor mai neînsemnate, mai întâmplătoare, s-ar părea, dar care pun în lumină surprinzător ceva esenţial din individualitatea eroului şi se dovedesc a fi importante pentru înţelegerea mai adâncă a caracterului lui. În imaginile lor portretistice totul este orientat spre dezvăluirea caracterului şi cele mai mici schimbări din caracterul eroului îşi găsesc expresie în portretul literar*.

Devenind o componentă structurală a caracterului dialectic, adică fiind subordonat sarcinii de a reflecta dialectica lumii interioare, portretul literar a suferit transformări radicale în structura sa artistică. În creaţia scriitorilor care concepeau caracterul ca un nucleu constant al personalităţii umane, predomina portretul sintetic şi static. La un moment dat al naraţiunii, de obicei, la introducerea în acţiune a personajului, autorul ne prezenta portretul eroului, care era o descriere mai mult sau mai puţin detailată, dar care pretindea să spună tot ce se cuvine a spune, pentru a ne face o imagine de ansamblu despre înfăţişarea exterioară a acestui erou. Dacă autorul mai revenea uneori la portretul eroului, o făcea numai pentru a-i aminti cititorului despre anumite trăsături ale exteriorului sau pentru a face unele precizări la portretul eroului. În genere, însă, romancierul căuta să ne dea portretul eroului dintr-odată şi cât mai complet posibil şi în acest scop el întrerupea firul acţiunii, pentru a-l prelua după descrierea portretului.

---

* V. A. Jdanov [31] în lucrarea: *Творческая история Анны Карениной* pe baza studierii variantelor manuscriselor, urmăreşte cum a evoluat în procesul de creare a romanului *Anna Karenina* conceptul iniţial al scriitorului şi arată că pe"măsură ce se scimba conţinutul moral şi estetic al caracterelor principale se scimba în acelaş consens portretele lor". Exemple de acestea putem găsi şi în lucrările lui Dolinin [32, 33].

Scanned with OKEN Scanner

În romanele lui Tolstoi şi Dostoievski întâlnim un alt principiu de portretizare, derivat din concepţia dialectică a personajului. Caracterul fiind conceput în perspectiva unor primeniri interioare radicale, şi portretizarea personajului capătă aceeaşi perspectivă – descrierea detailată a schimbărilor semnificative ce se produc în exteriorul personajului.

În romanele lor, după cum au demonstrat mai mulţi exegeţi predomină portretul analitic şi dinamic*. Omul e o fiinţă prea complexă şi schimbătoare pentru a fi reprezentat într-o imagine sintetică şi statică a exteriorului lui.

A cunoaşte cu adevărat caracterul eroului, înseamnă a urmări evoluţia lui dialectică, de aceea şi exteriorul lui nu poate fi cunoscut dintr-odată, ci numai treptat, căci cunoaşterea înfăţişării omului are loc concomitent cu cunoaşterea firii lui. Noi observăm şi reţinem în memorie anumite trăsături ale exteriorului în măsura în care ele ne spun ceva despre caracterul omului, şi, dimpotrivă, aflând anumite trăsături noi de caracter ale unui cunoscut, noi descoperim ceva nou şi în exteriorul lui. Portretizarea dinamică, continuă la Tolstoi şi Dostoievski, fiind o formă plastică a caracterului dialectic, produce impresia veridicităţii, fiindcă corespunde perfect cu însăşi dialectica cunoaşterii omului, de la exterior spre interior şi viceversa.

În prima portretizare a Annei Karenina, Lev Tolstoi urmăreşte scopul să ne arate impresia ce o produce înfăţişarea Annei la prima întâlnire cu ea şi nici de cum să ne facă o descriere totală. «Vronski îl urmă pe conductor în vagon, dar se opri la întrarea compartimentului, ca să facă loc unei doamne care tocmai ieşea. Cu simţul obişnuit al omului de societate, el înţelese, dintr-o singură privire aruncată asupra acestei doamne, că ea făcea parte din cea mai înaltă societate. Îşi ceru iertare şi întră în vagon. Simţi, însă, dorinţa s-o mai privească o dată, nu din pricina frumuseţei ei, nici a distincţiei şi graţiei firești ce se răsfrângeau din întreaga-i fiinţă [subl. n. – A.G.], ci fiindcă în expresia feţei sale frumoase în clipa când trecu pe lângă el era ceva deosebit de gingaş şi mângâietor. Când îşi întoarse capul, şi-l întoarse şi ea. Ochii ei strălucitori, cenuşii care păreau negri din pricina genelor dese, se opriră prietenos şi atent pe chipul lui, ca şi cum ar fi încercat să-l recunoască şi, numaidecât, se îndreptară asupra mulţimii în mişcare, căutând parcă pe cineva. În această scurtă privire Vronski avu timpul să prindă vioiciunea stăpânită care-i scăpără pe faţă, trecând de la ochii strălucitori la zâmbetul abia văzut ce-i arcuia buzele rumenite. Părea că în toată fiinţa ei se revarsă un prisos de simţire, care înflorea fără voia ei în lucirea ochilor ori într-un surâs. Ea căuta să-şi stingă lumina prea vie din ochi, dar aceasta nu conteni de a-i lumina zâmbetul abia simţit, fără ştirea ei». Autorul ne

* Prin portrete sintetice şi statice în romanele lor sunt prezentate personaje secundare şi eroi epuizaţi sufleteşte, incapabili de evoluţie sau portretul sintetic este o descriere iniţială, sumară şi generală a eroului, care constitue un punct de plecare pentru o serie de portretizări analitice, ce vor detaliza şi dinamiza portretul sintetic iniţial.

Scanned with OKEN Scanner

În romanele lui Tolstoi şi Dostoievski întâlnim un alt principiu de portretizare, derivat din concepţia dialectică a personajului. Caracterul fiind conceput în perspectiva unor primeniri interioare radicale, şi portretizarea personajului capătă aceeaşi perspectivă – descrierea detailată a schimbărilor semnificative ce se produc în exteriorul personajului.

În romanele lor, după cum au demonstrat mai mulţi exegeţi predomină portretul analitic şi dinamic*. Omul e o fiinţă prea complexă şi schimbătoare pentru a fi reprezentat într-o imagine sintetică şi statică a exteriorului lui.

A cunoaşte cu adevărat caracterul eroului, înseamnă a urmări evoluţia lui dialectică, de aceea şi exteriorul lui nu poate fi cunoscut dintr-odată, ci numai treptat, căci cunoaşterea înfăţişării omului are loc concomitent cu cunoaşterea firii lui. Noi observăm şi reţinem în memorie anumite trăsături ale exteriorului în măsura în care ele ne spun ceva despre caracterul omului, şi, dimpotrivă, aflând anumite trăsături noi de caracter ale unui cunoscut, noi descoperim ceva nou şi în exteriorul lui. Portretizarea dinamică, continuă la Tolstoi şi Dostoievski, fiind o formă plastică a caracterului dialectic, produce impresia veridicităţii, fiindcă corespunde perfect cu însăşi dialectica cunoaşterii omului, de la exterior spre interior şi viceversa.

În prima portretizare a Annei Karenina, Lev Tolstoi urmăreşte scopul să ne arate impresia ce o produce înfăţişarea Annei la prima întâlnire cu ea şi nici de cum să ne facă o descriere totală. «Vronski îl urmă pe conductor în vagon, dar se opri la întrarea compartimentului, ca să facă loc unei doamne care tocmai ieşea. Cu simţul obişnuit al omului de societate, el înţelese, dintr-o singură privire aruncată asupra acestei doamne, că ea făcea parte din cea mai înaltă societate. Îşi ceru iertare şi întră în vagon. Simţi, însă, dorinţa s-o mai privească o dată, nu din pricina frumuseţei ei, nici a distincţiei şi graţiei firești ce se răsfrângeau din întreaga-i fiinţă [subl. n. – A.G.], ci fiindcă în expresia feţei sale frumoase în clipa când trecu pe lângă el era ceva deosebit de gingaş şi mângâietor. Când îşi întoarse capul, şi-l întoarse şi ea. Ochii ei strălucitori, cenuşii care păreau negri din pricina genelor dese, se opriră prietenos şi atent pe chipul lui, ca şi cum ar fi încercat să-l recunoască şi, numaidecât, se îndreptară asupra mulţimii în mişcare, căutând parcă pe cineva. În această scurtă privire Vronski avu timpul să prindă vioiciunea stăpânită care-i scăpără pe faţă, trecând de la ochii strălucitori la zâmbetul abia văzut ce-i arcuia buzele rumenite. Părea că în toată fiinţa ei se revarsă un prisos de simţire, care înflorea fără voia ei în lucirea ochilor ori într-un surâs. Ea căuta să-şi stingă lumina prea vie din ochi, dar aceasta nu conteni de a-i lumina zâmbetul abia simţit, fără ştirea ei». Autorul ne

* Prin portrete sintetice şi statice în romanele lor sunt prezentate personaje secundare şi eroi epuizaţi sufleteşte, incapabili de evoluţie sau portretul sintetic este o descriere iniţială, sumară şi generală a eroului, care constitue un punct de plecare pentru o serie de portretizări analitice, ce vor detaliza şi dinamiza portretul sintetic iniţial.

Scanned with OKEN Scanner

relatează doar ceea ce Vronski a reţinut din exteriorul Annei în acele câteva clipe de întâlnire, dar deja această primă portretizare schiţează caracterul eroinei, ne face nu numai să admirăm împreună cu Vronski farmecul unei femei cu o bogată lume interioară, dar şi exprimă germenii destinului ei tragic, conflictul ei iminent, ireconciliabil cu societatea înaltă. Deşi exteriorul Annei este dat în percepţia subiectivă a lui Vronski şi reţinerea fugară a trăsăturilor fizice pare întâmplătoare, din punct de vedere artistic fiecare detaliu portretistic este bine orientat din punct de vedere al implicaţiilor lui caracterologice şi tematice în contextul întreg al romanului. Firescul ce se răsfrânge din întreaga fiinţă a eroinei este incompatibil, „se revarsă", iese din albia prea îngustă a vieţii ei mondene şi familiale. Prin această primă schiţare impresionistă a portretului L. Tolstoi anunţă deja tema caracterului: destinul femeii care va cuteza să sfideze morala fariseică a saloanelor aristocrate (scena din teatru), refuzând să-şi ascundă dragostea sa, să aibă un amant pe ascuns asemenea multor altor doamne, care îi vor întoarce spatele şi vor condamna-o public, pentru că ea n-a consimţit asemeni lor să-şi ascundă sentimentele sale, să se supună convenţiilor societăţii înalte. În episodul dat nici eroina, nici cititorul nu ştiu încă cele ce vor urma, dar şi eroina şi cititorul au deja o presimţire că prin fiecare pas ce-l face Anna din primele pagini ale romanului ea se apropie de finalul tragic. Acum Anna vine din Peterburg la Moscova, ca s-o împace pe Dolly cu Oblonski, fratele său, fără să bănuiască că această întâlnire cu Vronski o va duce pe ea însăşi la un scandal de familie cu mare răsunet în societatea înaltă din capitală. Pe parcursul acţiunii, pe măsură ce va apare şi se va dezvolta conflictul Annei cu mediul său, autorul va reveni mereu la portretul Annei, dezvoltând şi adâncind tema caracterului axată pe colizia: firesc vs convenţional. Aici ne interesează cum Tolstoi dezvoltă tema caracterului la acest strat. Iată a doua portretizare, care ne-o prezintă pe Anna la bal, autorul gravând portretul eroinei pe fundalul mediului aristocratic. De această dată Anna ne este arătată din punctul de vedere al domnişoarei Kitty. «Văzu adunată în colţul stâng al salonului toată floarea societăţii. Erau acolo şi frumoasa Lidie, soţia lui Korsunski, exagerat de decoltată, şi stăpâna casei, şi Krivin, a cărui chelie strălucea totdeauna unde se aduna crema societăţii. Într-acolo se uitau tinerii, neândrăznind să se apropie. Acolo îl descoperi Kitty pe Stiva şi, lângă el, silueta elegantă a Annei, îmbrăcată în catifea neagră. <...> Anna nu purta o rochie violetă cum îşi închipuise Kitty, ci una de catifea neagră, cu un decolteu mare, care-i dezgolea umerii plini, sânii şi braţele rotunde, cu mâni subţiri şi mici — totul sculptat parcă în fildeş vechi. Rochia avea o garnitură de dantele veneţiene. Pe cap, în părul negru, Anna îşi pusese o mică ghirlandă de pansele. Avea şi un buchet din aceleaşi flori legat la talie cu cordonul negru al rochiei, între dantele albe. Coafura ei era foarte simplă; ceea ce o deosebea erau buclele scurte, naturale ale părului cârlionţat, care i se revărsau mereu pe tâmple şi pe ceafă, împodobind-o. În jurul gâtului neted ca sculptat purta un şirag de

Scanned with OKEN Scanner

mărgăritare.

Kitty o vedea pe Anna în fiecare zi. Era îndrăgostită de dânsa. Şi-o închipuise, însă, îmbrăcată neapărat în violet. Dar, văzând-o în negru, ea îşi dădu seama că nu-i prinsese tot farmecul; o vedea acum într-o lumină cu totul nouă şi necunoscută. Înţelese că Anna nu se putea îmbrăca în violet şi că vraja ei stătea tocmai în aceea, că punea în umbră orice toaletă purta. Nici rochia aceea neagră cu dantele vaporoase nu-ţi atrăgea prea mult atenţia».

Într-o scrisoare către N. N. Strahov L. Tolstoi scria în legătură cu acest episod din roman: «Şi dacă unii critici miopi cred că eu am descris toate acestea, numai pentru că îmi făcea plăcere să arăt, cum prânzeşte Oblonski şi ce umeri are Karenina, ei se înşeală. În tot, aproape în tot, ce am descris, eu am fost mânat de trebuinţa de a aduna toate gândurile într-un angrenaj, pentru a mă exprima, dar fiecare gând, exprimat aparte în cuvinte, îşi pierde sensul, se bagatelizează grozav, când este scos din acel angrenaj din care face parte» [34, p. 155]. Un asemenea angrenaj de trăsături fizice şi morale, de impresii şi gânduri este portretul Annei, prin care autorul a căutat să exprime ceva important despre felul ei de a fi, despre personalitatea individuală a Annei, care se afirmă prin ea însăşi, prin farmecul naturii ei bogate, ci nu prin toaleta bogată, nu prin atribute sociale convenţionale. Prin acest gând portretul face priză la tema destinului tragic al eroinei, sugerându-ne caracterul nestabil, de colizie latentă, al relaţiilor ei cu mediul său social – „societatea cea mai înaltă". Cititorul care va percepe portretul Annei în mod izolat, doar ca pe o descriere a exteriorului, nu va sesiza sensul lui profund caracterologic şi tematic (foarte important pentru înţelegerea deplină a dramei eroinei), care se realizează în «angrenajul de gânduri», ce constituie substanţa întregului roman. Întregul «angrenaj de gânduri» nu poate fi reprodus, căci el există şi poate exista numai în forma artistică a romanului pe care a creat-o L. Tolstoi. Din complexul de corelaţii vom extrage doar o singură verigă, care ne poate ajuta să evidenţiem ideea principală a autorului întruchipată în portretizarea Annei din fragmentul citat. E vorba de corelaţia dintre portretul Annei şi portretul lui Kitty. Sensul acestei portretizări contrastante poate fi rezumat în concluzia la care ajunge chiar Kitty: «Toaleta era numai cadrul ei. N-o vedeai decât pe ea însăşi — simplă, firească, graţioasă şi, tot odată, veselă şi vioaie». În această concluzie este nu numai admiraţie, ci şi amărăciune, întrucât Kitty în contextul fragmentului (Vronski, logodnicul ei, se îndrăgosteşte de Anna) trăieşte dureros superioritatea Annei, în care vede întruparea propriului său ideal de feminitate. Înainte de a intra în salon şi de a o observa pe Anna, Kitty trecu cu un sentiment de superioritate pe lângă doamnele ce-şi îndreptau în oglindă coafurile şi rochiile. «Deşi rochia, coafura şi pregătirile de bal o costaseră multă trudă şi bătaie de cap, Kitty, care purta o complicată rochie de tul pe furou roz, întră în sala de bal cu mişcări libere şi fireşti, dând impresia, că rozetele şi dantelele, ca şi toate detaliile îmbrăcăminţii nu-i ceruseră o clipă de atenţie nici ei şi

Scanned with OKEN Scanner

nici celor ai casei. Parcă se născuse în tulul şi în dantelele acelea, cu coafură înaltă, împodobită cu un trandafir şi două frunzişoare în vârf». Ea produce un mare efect asupra publicului, primind complimente din toate părţile, dar naturaleţea ei (naturalul şi artificialul sunt două criterii primordiale de apreciere a omului în creaţia lui Tolstoi, artificiosul fiind un atribut definitoriu al societăţii înalte) este rodul efortului, al iscusinţei, adică e mai mult pretinsă decât reală, iar indiferenţa ei faţă de toaleta luxoasă — afectată, ceea ce autorul evidenţiază ironic în următoarele rânduri: «când bătrâna prinţesă încercă să-i îndrepte cordonul, care i se întorsese, Kitty se feri uşor. Simţi, că la ea totul părea frumos şi plin de graţie în chip firesc şi că nu mai era nimic de îndreptat...». Aceste observaţii ironice ne spun că perfecţiunea „firească" a tinerei fete e preparată, artificială. Kitty întră în salon conştientă de perfecţiunea sa şi mulţumită de sine, dar, văzând-o pe Anna, ea simte de odată, cum păleşte în comparaţie cu ea care iradiază un farmec necăutat ce se revarsă fără voia ei din întreaga-i fiinţă. În ajun de bal Kitty o sfătuia insistent pe Anna să vină la bal într-o rochie violetă, convingând-o, că nimic nu v-a prinde-o atât de bine. Anna, însă, a venit într-o rochie neagră, în care arată admirabil şi Kitty observă cu invidie feminină că la Anna toaleta este numai un cadru incidental, cum este incidentală şi apartenenţa ei prin origine (ca şi a Nataşei Rostova) la societatea inaltă. Kitty nu este o domnişoară seacă, artificială, lipsită de naturaleţe, dimpotrivă, ea-i o tânără frumoasă, fermecătoare, capabilă de sentimente adevărate. E suficient să amintim că Levin, eroul ideal din roman, o iubeşte, descoperă în ea femeia vieţii sale şi Kitty va deveni, într-adevăr, o bună soţie şi prietenă, care va împărţi cu bărbatul său viaţa simplă şi fericită de la moşie, departe de viaţa saloanelor moscovite. Cu toate acestea, Kitty nu este o personalitate de talia Annei. Plină de naturaleţe şi sinceritate în sinea sa, ea în atmosfera de salon cedează spiritului şi convenţiilor societăţii înalte, iar Anna e superioară mediului său. Printr-o asemenea întrepătrundere tematică a portretelor (şi anume prin descrierea ţinutei vestimentare) Lev Tolstoi realizează o profundă caracterizare a eroinelor, sugerându-ne că, deşi Kitty este o femeie bună, sensibilă, delicată, ea nu este o personalitate ca Anna şi în situaţia acesteia n-ar fi avut curajul, tăria de caracter, ca să sfideze convenţiile societăţii înalte. De aceea ea nici n-a înţeles-o mai târziu pe Anna, crezând-o o femeie stricată şi raliindu-se tacit societăţii înalte în condamnarea Annei (după cum ea n-a înţeles nici căutările sociale şi morale ale soţului). Astfel prin portrete contrastante L. Tolstoi reliefează caracterul Annei, motivând anticipativ evoluţia lui tragică ulterioară. Autorul pe parcursul romanului va reveni încă nu o dată la portretul Annei, vom reveni şi noi mai jos.

La Dostoievski, de asemenea, predomină portretizarea dinamică şi treptată. Un exemplu concludent de portretizare analitică sunt descrierile reluate ale exteriorului Nastasiei Filipovna. Prima portretizare precedă apariţia eroinei. Dar şi poza ei fotografică, statică, în percepţia lui Mâşkin capătă dinamism dramatic interior.

Scanned with OKEN Scanner

«Aşadar, asta-i Nastasia Filipovna? îngână el, cercetând cu multă luare-aminte şi curiozitate portretul. Frumoasă făptură! — Mai adăugă Mâşkin cu înflăcărare.

Şi într-adevăr, fotografia înfăţişa o femeie tânără, de o frumuseţe rară. Era îmbrăcată cu o rochie de mătasă neagră, elegantă, dar fără pretenţie; părul, probabil, castaniu, era prins într-o pieptănătură simplă de tot, ochii îi avea negri şi profunzi, fruntea gânditoare; chipul, puţin cam slab şi poate întrucâtva palid, exprima pasiune, lăsând să se întrevadă şi o umbră de trufie». Şi Dostoievski ne relatează doar ceea ce a observat Mâşkin de la prima privire. Această schiţare nu este decât prima impresie a eroului care, puternică, incitantă, se cere a fi verificată şi Mâşkin, în discuţie cu generalul Epancin şi Ganea Ivolgin, revine la poza eroinei, descoperind şi încercând să descifreze noi detalii. «Ce chip extraordinar! — răspunse prinţul, — şi sunt convins, că nici soarta ei nu este din cele mai banale. E plină de voioşie şi, totuşi, se vede că a suferit mult, nu-i aşa? O trădează ochii şi, uite, pometii aceştia delicat conturaţi, aceste două punctuleţe sub ochi, la curmătura obrajilor. E plină de mândrie: ba şi de orgoliu, poate; dar n-aş şti să spun dacă e bună sau rea la suflet». La această întrebare eroul va căuta răspuns pe tot parcursul actiunii.

Figura Nastasiei Filipovna de pe fotografie pune stăpânire pe cugetul lui Mâşkin, trezindu-i în suflet un sentiment contradictoriu şi tulburător, un amestec de admiraţie, tandreţe şi compasiune, şi el este cuprins de o dorinţă nestăvilită de a o cunoaşte pe această femeie cu un destin dramatic, după cum îşi dă seama. «Străbătând şirul de odăi ce ducea spre salon, el se opri deodată, ca şi cum şi-ar fi adus aminte de ceva foarte important, pe urmă se uită împrejur, se apropie de fereastră şi începu să cerceteze cu ochi avizi chipul Nastasiei Filipovna din portret.

Ar fi vrut parcă să descifreze acel ceva neobişnuit care îl izbise adineaori, când a zărit în treacăt portretul la general. Prima impresie a fost atât de puternică, încât nu-l părăsi o clipă şi acum se grăbea să şi-o verifice din nou. Chipul acesta, de o frumuseţe rară, tăinuia în el ceva ce i s-a părut şi mai tulburător». Urmează o nouă descriere analitică. După cum vedem, Dostoievski ca şi Tolstoi nu urmăreşte să ne dea prin portret o caracterizare definitivă a personajului, ci doar să ne sugereze un caracter contradictoriu şi să ne trezească interesul faţă de destinul dramatic al eroinei. Portretul la ei nu este un stop-cadru, ci este un catalizator al acţiunii dramatice ce ne introduce în intriga subiectului romanesc.

Prin tendinţa de a reflecta dinamica chipului se explică faptul că descrierea „obiectivă", de la autor, a eroului în romanele lui Tolstoi şi Dostoievski cedează locul principal prezentării unui erou prin prisma subiectivă a altuia. Pe lângă faptul că portretul eroului poate fi introdus mai organic în acţiunea romanului, fără a o întrerupe, prezentarea lui în percepţia subiectivă a altui erou psihologizează portretul, sporeşte forţa lui emotivă, descrierea lui fiind pătrunsă de emoţiile şi impresiile subiective ale celuia care-l vede.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul impresionist (să-l numim aşa pentru concizie) are o funcţie bivalentă: este simultan atât o caracterizare a eroului pictat, cât şi a aceluia, prin impresiile căruia este descris portretul. Mai mult decât atât, prin portretul impresionist se anunţă înfiriparea unui tip de relaţie dintre ambele personaje care conţine în germene conflictul. «La Peterburg, în clipa când trenul se opri şi Anna coborî din vagon, cea dintâi figură care îi atrase atenţia fu aceea a soţului ei. «Ah, dumnezeule! ia uite cum i-au crescut urechile!» se gândi Anna, privindu-i faţa rece şi impunătoare şi, mai cu seamă, sfârcurile urecilor, de sub marginile pălăriei rotunde, care o izbeau acum. Văzând-o, Alexei Alexandrovici îi ieşi în întâmpinare, îşi potrivi buzele şi, schiţând obişnuitu-i zâmbet ironic, o privi în faţă cu ochii lui mari şi obosiţi. Un sentiment neplăcut strânse inima Annei când întâlni privirea lui fixă şi ostenită, ca şi cum s-ar fi aşteptat să-l găsească altfel». Portretul lui Karenin, văzut prin prisma Annei, îl caracterizează pe soţul Annei pe care cititorul îl vede pentru prima dată, dar, totodată, acest portret ne dezvăluie starea sufletească a Annei la întoarcerea acasă de la Moscova, unde a făcut cunoştinţă cu Vronski. Faptul că Anna, parcă pentru întâia oară, observă forma urechilor bărbatului său, că pe dânsa o enervează tonul lui ironic în care rosteşte cuvintele despre dragoste, parcă pentru a zeflemisi pe cei care se exprimă cu adevărat aşa, ne spune, că ea îl vede acum pe Karenin, fiind sub impresia întâlnirii cu Vronski, în ale cărui cuvinte rostite în vârtejul furtunii de zăpadă pulsa puternic patima dragostei.

Prezentând viaţa sufletească a omului în mişcare, Tolstoi şi Dostoievski şi în descrierea eroului ei ne atrag atenţia nu atât asupra trăsăturilor statice sau atributelor constante, neschimbătoare ale omului, cât asupra trăsăturilor dinamice ale exteriorului: lucirea ochilor, naşterea sau stingerea zâmbetului, încreţirea frunţii, crisparea feţei, tremurul buzelor, anumite gesturi, mişcări spontane ce trădează emoţiile ce l-au cuprins pe om, adică în portretizările eroului accentul se pune pe detaliile portretistice, care exteriorizează, fac „vizibilă" trecerea omului dintr-o stare sufletească în alta, dinamismul vieţii lui interioare.

Portretul dinamic are o mai mare putere de plasticizare a mişcărilor sufleteşti decât portretul sintetic şi static. În romanele lui Tolstoi şi Dostoievski portretul eroului se constituie dintr-o mulţime de remarci portretistice, uneori detailate, alteori laconice, care însoţesc eroul pe tot parcursul acţiunii, plasticizând sugestiv mişcările sufleteşti. Universul interior (microcosmosul) şi universul exterior (macrocosmosul) nu se mişcă pe linii paralele, ci se intersectează permanent: interiorul se exteriorizează şi exteriorul se interiorizează necontenit. Intersectarea se produce prin corpul omului, prin senzaţiile, emoţiile şi reprezentările lui intuitive. Rolul portretului este unul principal în reprezentarea artistică a „omului complet" (Ibrăileanu), adică în dualitatea fiinţei lui ca unitate contradictorie a fiinţei spirituale şi a fiinţei corporale. Cu cât romanul se psihologizează mai mult, face „scafandrism" (Ibrăileanu) în microcosmos,

Scanned with OKEN Scanner

cu atât creşte rolul de contrapondere a portretului literar, a descrierii plastice, a exteriorului fizic al personajului. În caz contrar rezultatul este cel constatat de Ibrăileanu în legătură cu unele romane psihologice franceze, în care se face o „analiză subtilă a stărilor sufleteşti", dar „aceste stări de suflet nu au un suport destul de vizibil", de aceea acest tip de roman de analiză „este mai mult o colecţie de observaţii ascuţite asupra sufletului omenesc", deoarece personajele în acest roman nu „trăiesc" [Ibrăileanu, G. *Creaţie şi analiză* // idem. *Opere*, vol. III, P. 200].

Uneori e de ajuns o laconică remarcă portretistică, pentru a ne face să înţelegem, ce se petrece în sufletul eroului în momentul dat. La o serată Afanasii Ivanovici Toţki, un aristocrat cu maniere rafinate, îşi mărturiseşte, conform condiţiei jocului (propusă de Ferdâşcenko şi susţinută de Nastasia Filipovna), în faţa musafirilor cea mai urâtă faptă din viaţa sa. El, care a sedus-o pe Nastasia Filipovna, pe când aceasta era o fată naivă şi simplă de la ţară, povesteşte ca despre cea mai ruşinoasă faptă din viaţa lui cum, fiind încă tânăr ofiţer, cumpărase de la un negustor cameliile, pe care prietenul de garnizoană le găsise cu greu şi intenţiona să i le dăruiască iubitei sale. Această festă jucată prietenului ar fi, chipurile, fapta cea mai urâtă din viaţa lui, care îi mustră şi astăzi conştiinţa. Dostoievski înserează în naraţiune doar o singură replică portretistică: «Când isprăvi, musafirii au putut observa cum ochii Nastasiei Filipovna scânteiară cu licăriri stranii, iar buzele îi tremurară». Această remarcă portretistică, prin care se exteriorizează revolta înnăbuşită a eroinei, colorează ironic întreaga scenă.

În alt episod din romanul *Idiotul*, tensiunea dramatică a dialogului dintre Aglaea şi Nastasia Filipovna, două femei îndrăgostite de acelaşi bărbat (Mâşkin), este realizată în mare parte prin acelaşi detaliu portretistic – expresia ochilor. Vom extrage din această scenă tumultuoasă doar remarcile portretistice, prin care gama largă de emoţii ale eroinelor angajate în acest duel psihologic se reflectă în privirile lor. «Privirea ei scrutătoare şi agitată se opri cu neastâmpăr asupra Aglaei. În cele din urmă, pe chipul Nastasiei Filipovna se aşternu parcă o umbră întunecată şi răuvestitoare; căutătura ei, aproape duşmănoasă, stăruia cu asprime asupra vizitatoarei. Aglaea părea stângenită, fără să se intimideze. Întrând, ea abia aruncă o privire fugară spre rivala ei, iar după ce se aşeză, rămase o vreme cu ochii plecaţi, parcă dusă pe gânduri». «În sfârşit, privi ferm şi drept în faţă pe Nastasia Filipovna şi, în acelaşi timp, citi limpede tot ce licărea în ochii întunecaţi ai rivalei sale». «Acum se priveau cu o duşmănie şi ură făţişă!». «Aglaea se opri o clipă, uluită, întrebându-se parcă, cum de a putut pronunţa un asemenea cuvânt; în acelaşi timp, o mândrie fără margini scânteie în privirea ei». «(Nastasia Filipovna) se prăbuşi într-un fotoliu, izbucnind în lacrimi. Dar ceva ciudat îi licări în ochi. Se uită ţintă la Aglaea şi fără să-şi ia ochii dintr-ai ei, se ridică în picioare». «Şi ea, şi Aglaea rămaseră mute, într-o aşteptare încordată până la paroxism, în timp ce privirile lor înnebunite îl sfredeleau

Scanned with OKEN Scanner

pe Mâşkin». «Nu pronunţă decât aceste cuvinte şi amuţi brusc sub privirea înspăimântătoare a Aglaei. Privirea aceasta trădă atâta suferinţă şi în acelaşi timp exprima atâta ură, o ură nemărginită, ...» «Rogojin îi privi pe amândoi cu o stranie fixitate, îşi luă pălăria şi, fără să spună un cuvânt, ieşi din odaie». Doar aceste remarci laconice ne fac o idee despre acel vârtej de pasiuni prin care trec cei patru eroi. În contextul întregului episod expresivitatea şi emotivitatea lor sunt, se înţelege, şi mai mari.

Un rol important în plasticizarea dialecticii sufletului îl joacă în opera lui Tolstoi portretizarea continuă sau treptată. Anume cu ajutorul ei L. Tolstoi îl face pe cititor, cum a observat cu admiraţie R. Rolland, să vadă cu proprii ochi «cum de la o pagină la alta se schimbă viaţa eroilor» [35, p. 265]. Un cercetător [36] a numit „dialectica sufletului" metodă sincronică de caracterizare psihologică, dar la Tolstoi găsim, cum am văzut, şi metoda diacronică, prin care reflectă dialectica caracterului în durate temporale mari.

Timpul şi schimbările în felul de a fi al omului îşi lasă amprenta pe exteriorul lui şi L. Tolstoi ştie să surprindă cu subtilitate anumite trăsături noi ale feţei, acel ceva nou în expresia privirii şi în gesturi, care fac vizibile mutaţii calitative în felul de a fi al eroului. Este reprezentativă în acest sens portretizarea Nataşei Rostova, evoluţia căreia e arătată din copilărie şi până la epilog, când ea este o femeie matură, mamă a patru copii. Tolstoi la fiecare apariţie a eroinei, la fiecare intervenţie a ei în dialog face noi observaţii portretistice. Vom extrage doar acele portretizări, pe care scriitorul le face iubitei sale eroine în momentele de cotitură ale evoluţiei acesteia. Cititorul face cunoştinţă cu Nataşa, pe când aceasta e încă o copilă zbânţuită, plină de elanul vieţii, încântătoare nu atât prin frumuseţea ei exterioară, cât prin firea ei însufleţită, prin spontaneitatea firească a manifestărilor ei sufleteşti. Deja prima ei apariţie în roman este cât se poate de grăitoare. «...Dinspre odăile vecine se auziră prin uşă fugărindu-se paşi iuţi, picioruşe de copil, paşi de femei şi paşi bărbăteşti, zgomotul unui scaun răsturnat în drum, şi în încăpere întră în fugă o fetiţă de vreo treisprezece ani care, ascunzând ceva în cutele rochiţei ei de muselină, se opri în mijlocul salonului. Se vedea bine că numai din întâmplare nimerise atât de departe, numai fiindcă fugise fără să ştie încotro». Ceva mai târziu, în acelaşi context, autorul ne dă portretul propriu-zis al eroinei, plin de mişcare şi însufleţire. «Cu ochi negri şi gura mare, nu prea frumoasă, dar vioaie, fetiţa, cu umerii ei dezgoliţi, ieşiţi din corsaj de-atâta alergătură, cu buclele-i negre încâlcite de fugă pe spate, cu braţele subţiratice şi goale şi cu picioruşele în pantalonaşi de dantelă şi în pantofiori, era tocmai la vârsta gingaşă când o fată nu mai e copil, iar copilul nu-i încă fată. Desprinzându-se din braţele tatălui ei, alergă la maică-sa şi, fără să acorde vreo atenţie asprelor ei observaţii, îşi ascunsese faţa, roşie de fugă, în şalul de dantelă al mamei, pufnind în râs». Prin chipul Nataşei Rostova Lev Tolstoi întruchipează farmecul naturaleţei

Scanned with OKEN Scanner

nealterate de calcule egoiste şi perfidie.

Deja prin prima ei portretizare Tolstoi, ca şi în cazul Annei Karenina, ne introduce în intriga tematică a acestui personaj: pe Natașa, care, fiind un spirit cinstit şi dezinteresat, se uită cu ochi naivi şi creduli la oamenii din jur, o aşteaptă multe neplăceri personale într-o societate pătrunsă de egoism şi ipocrizie. Iată-o în momentul când a primit prima lovitură dureroasă. O fire impulsivă, neobişnuită să-şi domine imboldurile inimii sale, Natașa, care nici nu bănuieşte că după manifestările exterioare ale dragostei se pot ascunde calcule egoiste, era cât pe ce să cadă victimă aventurierului fără scrupule Anatol Kuraghin. Încercarea Natașei de a fugi de acasă cu acest «Don Juan» a eşuat, dar faptul ca atare are consecințe grave, compromițând-o în ochii oamenilor celor mai apropiați şi cauzând ruperea logodnei cu Andrei Bolkonski. Natașa nu-şi dă încă seama de eroarea gravă pe care a comis-o, ea nu vrea să creadă că frumosul şi elegantul Anatol Kuraghin este un om imoral şi de nimic şi ea vede în oamenii, care au împiedicat-o să săvârşească o greşeală ireparabilă, inamicii săi. Ea trăieşte pentru prima dată un dezacord cu oamenii apropiați. Iată cum o găseşte Pierre, unicul om care a înțeles-o pe Natașa în acest moment de grea cumpănă în viața ei. «Natașa, palidă şi severă, şedea lângă Maria Dmitrievna şi-l întâmpină pe Pierre chiar de la uşă, iscoditoare, cu ochii arşi de febră. Nu-i zâmbi şi nu-l salută nici cu o mişcare a capului; se uită la el neclintit şi privirea ei nu spunea decât: mi-e oare prieten sau mi-e şi el duşman, ca toți ceilalți, când e vorba de Anatol?» Natașa, până acum atât de spontană în comportările sale, datorită acestei întâmplări îşi dă seama pentru prima dată de caracterul complicat al raporturilor dintre oameni şi se pomeneşte în situația când relațiile sale cu oamenii apropiați, atât de naturale până adineaori, trebuie să le stabilească pe nou. Natașa este hotărâtă să-şi apere dreptul său, dar autorul ne arată cât de neputincioasă este ea, copila de ieri, fără experiența vieții, în această situație. «Natașa, slăbită de tot, palidă şi severă (dar de loc ruşinată, aşa cum se aşteptase Pierre), aştepta în picioare, în mijlocul salonului. Când Pierre se arătă în uşă, ea făcu o mişcare, vădit nehotărâtă, dacă să-l întâmpine sau să-l aştepte pe loc.

Pierre se grăbi să se apropie de ea. Crezu că-i va întinde, ca de obicei, mâna, dar ea, venind mai aproape de el, se opri suflând din greu şi-şi lăsă mâinile să-i atârne, fără viață ...» Prin portretizarea eroinei L. Tolstoi ne face martori oculari la procesul chinuitor de maturizare a ei. Cazul cu Anatol Kuraghin este doar primul examen serios din viața Natașei, vor urma altele, mult mai grave, şi care vor lăsa o urmă adâncă în sufletul ei. Astfel, la următoarea întrevedere dintre Pierre şi Natașa după o perioadă de timp, când amândoi au trecut prin încercări grele (el a trăit prizonieratul, supraviețuirea morții, ea — evacuarea şi, mai ales, moartea lui Andrei Bolkonski), Natașa arată atât de schimbată, încât Pierre la început n-o recunoaşte. «Dar când rosti el cuvintele din urmă, cele cu privire la Rostovi, expresia de jenă de pe fața prințesei

Scanned with OKEN Scanner

Maria spori. Ochii îi fugiră iar de la chipul lui Pierre la chipul domnişoarei în rochia neagră şi spuse:

— Se poate să n-o recunoşti?

Pierre se uită încă o dată la chipul palid, fin, la ochii negri şi gura ciudată a domnişoarei de campanie. Ceva foarte familiar, demult uitat şi mai mult decât simpatic îl privea din aceşti ochi atenţi".

Pierre «n-o recunoscuse, fiindcă schimbarea petrecută cu ea, de când n-o mai văzuse, era enormă. Slăbise mult şi era mai palidă. Dar nu asta o făcuse de nerecunoscut. Nu putuse fi recunoscută din primul moment, de la întrare, pentru faptul că pe faţa ei, în ochii ei — odinioară luminaţi de zâmbetul tainic al bucuriei de a trăi — acum, când întrase şi se uitase pentru întâia oară la ea, Pierre nu mai descoperise nici cea mai mică umbră de surâs; văzuse doar ochii, atenţi şi buni, cu priviri triste, întrebătoare». Dar în Nataşa aceasta obosită, epuizată, atât de schimbată la trup şi suflet, mai trăieşte Nataşa de altă dată. Dragostea lui Pierre o trezeşte la viaţă, o rupe din acea amorţeală a sufletului care a urmat unor suferinţe devastatoare. «...Din clipa aceea chiar ceva ascuns şi neştiut de dânsa, dar de neînvins, se deşteptase în sufletul ei.

Tot: faţa, mersul, privirea, vocea, totul se schimbase dintr-o dată în fiinţa ei. O putere de viaţă cu totul nouă şi noi nădejdi de fericire, neaşteptate nici chiar pentru ea însăşi, ieşiră la iveală şi îşi cereau satisfacţie». În Nataşa se trezesc din nou energia clocotitoare, dorinţele impetuoase, neastâmpărul de altă dată şi atunci, când plină de nerăbdare, în aşteptarea rezultatului conversaţiei dintre principesa Maria şi Pierre, care vrea să-i ceară mâna, abia de se poate împotrivi dorinţei de a asculta la uşă, noi regăsim în Nataşa din nou pe fosta copilă de adineaori. Nataşa este aceeaşi pe care o ştim, dar, fiind aceeaşi de altădată, ea este, totodată, şi alta. Ceea ce a trăit ea în răstimp n-a fost ceva trecător, ci şi-a lăsat amprente pe chipul ei. Iată cum arată Nataşa la sfârşitul romanului. «Se împlinise mult la trup şi se lăţise, aşa încât ar fi greu să recunoşti în această mamă trupeşă pe Nataşa cea firavă şi mlădioasă de odinioară. Trăsăturile feţei i se precizaseră şi aveau acum un aer de blândeţe, linişte şi seninătate. Pe faţă acum nu i se mai aprindea, ca altă dată, focul însufleţirii care era focul ei pe atunci. Acum, de cele mai multe ori îi vedeai faţa doar şi trupul, dar din suflet nu i se mai vedea nimic. Tot ce se vedea era femeia voinică, frumoasă şi fecundă. Prea arareori se mai stârneau în ea înflăcărările de odinioară. Asta se întâmpla doar în ocaziile când, ca acum, i se întorcea bărbatul, din vreo călătorie <...> Dar în rarele momente în care focul de altă dată dogorea din nou în frumosul ei trup de femeie ajunsă în floarea vârstei, Nataşa era şi mai fermecătoare decât odinioară». Portretul Nataşei este, după cum vedem, dialectica acestui caracter manifestată în exteriorul eroinei. Portretizarea Nataşei dezvăluie evoluţia ei de la copila cu o viaţă sufletească impetuoasă, cu un surplus de vitalitate la femeia echilibrată, cu experienţa

Scanned with OKEN Scanner

vieţii, care, spre deosebire de fetiţa care nu ştia ce să facă cu elanul său sufletesc, îşi domină acum emoţiile debordante de altă dată. Şi, totuşi, ne dăm seama, că în această femeie-mamă, trupeşă, blândă şi senină, se ascund pasiunile şi pornirile impetuoase ale acelei copile neastâmpărate, care, însă, ies la suprafaţă doar în clipele de însufleţire neobişnuită.

În romanele lui Dostoievski planul diacronic în zugrăvirea caracterelor aproape că lipseşte. La Dostoievski, după cum s-a arătat mai sus, dialectica caracterului este dezvăluită nu ca o dezvoltare în timp, ci ca o luptă dintre porniri contrare, ce se afirmă simultan în sufletul eroului. Portretizarea la Dostoievski urmăreşte scopul să dezvăluie contradicţiile interioare ce macină sufletul omului, să fixeze acea luptă dintre pornirile nobile, generoase şi pornirile individualiste, răutăcioase, ce se întipăresc pe chipul lui. De la prima descriere a exteriorului Dostoievski caută să ne sugereze caracterul antitetic al eroului. Un exemplu clasic poate fi considerat portretul Nastasiei Filipovna. «O mândrie fără margini, amestecată cu dispreţ, ba şi cu ură poate, părea să exprime această faţă, şi în acelaşi timp câtă bunătate, încredere şi sinceritate iradiau din ea! Contrastul acesta era atât de izbitor şi de neaşteptat la asemenea trăsături, încât trezea un dureros sentiment de milă». Următoarele portretizări vor concretiza şi adânci tema coliziei interioare anunţate, pe măsură ce acţiunea romanului va dezvălui conflictul eroinei cu societatea. Portretele lui Dostoievski, după cum a observat N. M. Cirkov [26], sunt ţesute din anumite disonanţe semantice, care apropie şi adună într-un întreg trăsături contradictorii. Astfel, portretizarea anchetatorului Porfirii Petrovici din *Crimă şi pedeapsă* este axată pe disonanţa dintre impresia ce o lasă figura lui molatecă, muierească şi expresia privirii lui agere, pătrunzătoare. «Era un bărbat de vreo treizeci şi cinci de ani, scund, gras, puţin borţos chiar; se purta ras, fără mustăţi, fără favoriţi, cu părul tuns scurt pe capul rotund şi mare, cu o protuberanţa rotundă înspre ceafă. Faţa plină, rotundă şi cam cârnă avea o culoare nesănătoasă, de un galben întunecat, dar era destul de vioaie şi veselă. La prima vedere, putea să pară chiar blajin, să nu fi avut ochii aceea apoşi, cu licăriri neaşteptate, adăpostiţi după genele albicioase care clipeau mereu, ca şi cum Porfirii Petrovici ar fi făcut cuiva cu ochiul. Privirea aceasta era stranie, în discordanţă cu restul feţei care avea ceva muieresc; de fapt, însă, expresia era mult mai serioasă decât părea la prima vedere». Şi acest portret are un subtext dramatic. Dramatismul portretului anchetatorului este condiţionat de faptul că-i descris în percepţia lui Raskolnikov. Acesta îi face o vizită lui Porfirii Petrovici cu scopul de a-şi cunoaşte mai bine adversarul, cu această vizită începând între ei un duel psihologic tot mai încordat cu fiecare întâlnire a lor. Portretul „impresionist" al anchetatorului este pătruns de emoţiile lui Raskolnikov, care cercetează atent chipul adversarului, voind să afle dacă va reuşi să-l ducă în eroare sau, dimpotrivă, fiind înşelat de acesta prin vreun procedeu iscusit, va nimeri în capcană. Portretul este o descriere obiectivă

Scanned with OKEN Scanner

a înfăţişării anchetatorului, dar, tot odată, asemenea unui perete pe care joacă umbrele focului din sobă, reflectă încordarea dramatică prin care trece Raskolnikov în momentul dat.

De la prima prezentare a lui Raskolnikov, Dostoievski a căutat să sugereze cititorului situaţia contradictorie a eroului în societate, iminenţa unui conflict dintre erou şi mediul social. «Era deosebit de frumos: înalt, cu trup subţire şi mlădios, avea ochi negri splendizi şi părul blond închis. El făcu câţiva paşi, apoi căzu într-o adâncă visare...». Înfăţişarea fină şi nobilă a eroului este descrisă într-un contrast izbitor cu ţinuta lui vestimentară. «Era atât de prost îmbrăcat, încât altul în locul lui, fie chiar şi om deprins cu haine mizere, desigur că s-ar fi ruşinat să iasă în stradă ziua cu astfel de zdrenţe». Această disonanţă portretistică subliniază de la bun început acel dezacord insuportabil dintre esenţa interioară a eroului, care are un sentiment hipersensibil al demnităţii personale, şi situaţia lui socială înjositoare, dezacord care a dat naştere în mintea eroului ideii de personalitate excepţională, împingându-l la acţiuni disperate. Raportul conflictual dintre erou, un nobil scăpătat şi societatea burgheză a parveniţilor, anunţat prin portret, pe parcursul acţiunii este dezvoltat şi adâncit în diverse situaţii concrete, care fac viaţa insuportabilă pentru erou şi-i sporesc indignarea până la paroxism. Un exemplu grăitor este episodul când Raskolnikov, adâncit în gândurile sale despre sensurile mari ale vieţii omului, este readus la realitate, în hohotele trecătorilor, de un birjar, care îl loveşte cu biciul, pentru a-l face să se ferească la o parte. Astfel forma (portretul literar), folosind expresia hegheliană, „trece" în conţinut (caracterul eroului) şi prin caracter (forma) – în conţinutul tematic şi în concepţia autorului despre epoca sa.

Analizând portretizarea femeilor frumoase de către Dostoievski în romanele sale, N. M. Cirkov a ajuns la concluzia că ideea frumosului la Dostoievski este un antipod al conceptului antic de frumuseţe ca o armonie deplină, echilibrată şi senină. Acest concept era dominant în literatura rusă şi avea drept reprezentanţi de seamă pe Puşkin, Turghenev, L. Tolstoi, Goncearov ş.a. Spre deosebire de aceşti scriitori Dostoievski vede frumosul în ceea ce deviază de la normal, echilibrat, regulat. În portretizarea eroinelor sale Dostoievski ne sugerează impresia de frumos, simpatic, atrăgător prin sublinierea unor trăsături neregulate ale înfăţişării lor. «Avdotia Romanovna era uimitor de frumoasă: înaltă, mlădioasă, puternică şi conştientă de puterea ei, care se răsfrângea din fiecare gest, fără să-i ştirbească, totuşi, graţia şi gingăşia mişcărilor». Aceasta-i impresia generală pe care ne-o lasă înfăţişarea Duniei Raskolnikova, sora iubitoare a eroului principal. După această portretizare sintetică autorul ne dă o descriere analitică a chipului care produce impresia de frumos (la Dostoievski mai totdeauna impresia generală precedă portretizarea propriu-zisă, care vine, parcă, să explice din care detalii provine această impresie). «Era palidă, dar nu de o paloare bolnăvicioasă; îi strălucea obrazul de prospeţime şi sănătate. Gura era

Scanned with OKEN Scanner

destul de mică, iar buza inferioară, proaspătă şi roşie, ieşea puţin în afară odată cu bărbia; era singura trăsătură neregulată a acestui obraz perfect — o trăsătură care-i dădea o expresie deosebită, ceva hotărât şi oarecum semeţ». Anume neregularitatea aceasta imprimă feţei ceva distinct, caracteristic. Autorul remarcă doar o singură neregularitate, dar anume ea va reveni în portretizările ulterioare, asociind-o cu ceea ce e simpatic, atrăgător, individualizator la această fată frumoasă, acest detaliu devenind un laitmotiv portretistic. Nu e vorba aici de un caz aparte, ci, după cum subliniază cercetătorul, de o tendinţă, de un principiu fundamental în portretistica lui Dostoievski. Şi mai accentuată este tendinţa scriitorului de a lega impresia de frumos de trăsăturile neregulate ale feţei în portretizarea Lizei Tuşina din romanul *Demonii*.

Concentrarea atenţiei în caracterizarea eroilor asupra ceea ce se abate de la normal şi regulat n-a rămas neobservată de critica timpului. Începând cu studiul lui Mihailovski *Un talent crud*, acest principiu portretistic al marelui scriitor era explicat prin atracţia lui nesănătoasă faţă de tot ce este anomalie şi patologic. N. M. Cirkov, polemizând cu această opinie reluată şi de alţi critici de mai târziu, scrie: «Oamenii care susţineau aceasta, nu înţelegeau, că o asemenea explicaţie trebuie mai întâi ea însăşi explicată şi, ce e mai important,— voit sau nu — minimalizau valoarea cognitivă a personajelor dostoievskiene. Explicaţia acestui fapt ţine de esenţa metodei artistice a lui Dostoievski. Dostoievski ajunge la generalizare artistică prin excepţional» [26]. N. M. Cirkov arată just caracterul insuficient al explicării particularităţilor stilistice ale unui mare scriitor doar prin factorii subiectivi. Dar şi explicaţia propusă de acest cercetător ni se pare insuficientă, fiindcă metoda artistică a scriitorului trebuie explicată ca o formă de cunoaştere şi reflectare a unui conţinut obiectiv important de viaţă.

Or, însuşi scriitorul a explicat particularităţile stiliului său prin conţinutul socio-uman al epocii de tranziţie pe care o reflecta în romanele sale. Astfel, în epilogul romanului *Adolescentul*, prin observaţiile profesorului de istorie pe marginea manuscrisului lui Arcadii, autorul dă expresie propriilor reflecţii asupra epocii contemporane lui şi modului adecvat de reflectare a ei. «Dacă aş fi un romancier rus, în ipoteza că aş avea talent, — îi scrie Nicolai Semionovici fostului său elev, — mi-aş alege negreşit eroii din vechea nobilime rusă, fiindcă la noi numai în rândurile acestei pături de oameni culţi se mai păstrează, cel puţin în aparenţă, frumoasele noastre rânduieli şi tradiţii, absolut necesare pentru ca un roman să-l atragă pe cititor şi să-i dezvolte simţul estetic». Dar şi perfecţiunea formelor de viaţă ale nobilimii ţine mai mult de domeniul trecutului, căci în prezent «această pătură superioară îşi părăseşte tradiţiile frumoase şi din ea se desprind, de la sine, mănunchiuri mai mari sau mai mici, amestecându-se cu o grabă plină de nepăsare în gloata celor care seamănă dezordinea şi invidia». De aceea scriitorul, care vrea să prezinte cititorului «aspecte nespus de frumoase şi îmbucurătoare» n-are decât să adopte genul romanului istoric,

Scanned with OKEN Scanner

destul de mică, iar buza inferioară, proaspătă şi roşie, ieşea puţin în afară odată cu bărbia; era singura trăsătură neregulată a acestui obraz perfect — o trăsătură care-i dădea o expresie deosebită, ceva hotărât şi oarecum semeţ». Anume neregularitatea aceasta imprimă feţei ceva distinct, caracteristic. Autorul remarcă doar o singură neregularitate, dar anume ea va reveni în portretizările ulterioare, asociind-o cu ceea ce e simpatic, atrăgător, individualizator la această fată frumoasă, acest detaliu devenind un laitmotiv portretistic. Nu e vorba aici de un caz aparte, ci, după cum subliniază cercetătorul, de o tendinţă, de un principiu fundamental în portretistica lui Dostoievski. Şi mai accentuată este tendinţa scriitorului de a lega impresia de frumos de trăsăturile neregulate ale feţei în portretizarea Lizei Tuşina din romanul *Demonii*.

Concentrarea atenţiei în caracterizarea eroilor asupra ceea ce se abate de la normal şi regulat n-a rămas neobservată de critica timpului. Începând cu studiul lui Mihailovski *Un talent crud*, acest principiu portretistic al marelui scriitor era explicat prin atracţia lui nesănătoasă faţă de tot ce este anomalie şi patologic. N. M. Cirkov, polemizând cu această opinie reluată şi de alţi critici de mai târziu, scrie: «Oamenii care susţineau aceasta, nu înţelegeau, că o asemenea explicaţie trebuie mai întâi ea însăşi explicată şi, ce e mai important,— voit sau nu — minimalizau valoarea cognitivă a personajelor dostoievskiene. Explicaţia acestui fapt ţine de esenţa metodei artistice a lui Dostoievski. Dostoievski ajunge la generalizare artistică prin excepţional» [26]. N. M. Cirkov arată just caracterul insuficient al explicării particularităţilor stilistice ale unui mare scriitor doar prin factorii subiectivi. Dar şi explicaţia propusă de acest cercetător ni se pare insuficientă, fiindcă metoda artistică a scriitorului trebuie explicată ca o formă de cunoaştere şi reflectare a unui conţinut obiectiv important de viaţă.

Or, însuşi scriitorul a explicat particularităţile stiliului său prin conţinutul socio-uman al epocii de tranziţie pe care o reflecta în romanele sale. Astfel, în epilogul romanului *Adolescentul,* prin observaţiile profesorului de istorie pe marginea manuscrisului lui Arcadii, autorul dă expresie propriilor reflecţii asupra epocii contemporane lui şi modului adecvat de reflectare a ei. «Dacă aş fi un romancier rus, în ipoteza că aş avea talent, — îi scrie Nicolai Semionovici fostului său elev, — mi-aş alege negreşit eroii din vechea nobilime rusă, fiindcă la noi numai în rândurile acestei pături de oameni culţi se mai păstrează, cel puţin în aparenţă, frumoasele noastre rânduieli şi tradiţii, absolut necesare pentru ca un roman să-l atragă pe cititor şi să-i dezvolte simţul estetic». Dar şi perfecţiunea formelor de viaţă ale nobilimii ţine mai mult de domeniul trecutului, căci în prezent «această pătură superioară îşi părăseşte tradiţiile frumoase şi din ea se desprind, de la sine, mănunchiuri mai mari sau mai mici, amestecându-se cu o grabă plină de nepăsare în gloata celor care seamănă dezordinea şi invidia». De aceea scriitorul, care vrea să prezinte cititorului «aspecte nespus de frumoase şi îmbucurătoare» n-are decât să adopte genul romanului istoric,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă ele pot fi găsite numai în trecut, pe când în prezentul epocii contemporane formele de viaţă închegate în trecut acum se descompun şi chiar «nenumăratele familii din vechea nobilime rusă, care, mâncate de o forţă nestăvilită, se transformă de pe o zi pe alta în familii întâmplătoare, contopindu-se cu aceasta în dezordinea şi haosul general». Eroul tipic al actualităţii este anume eroul dintr-o asemenea «familie întâmplătoare», care se află în proces de descompunere (Arcadii, fiul unui nobil şi al unei ţărance şerbe, este anume un asemenea erou). Nicolai Semionovici mărturiseşte că el personal n-ar dori să descrie viaţa unui asemenea erou. «Ar fi o muncă ingrată şi n-ar promova frumosul. Şi apoi asemenea tipuri abia se conturează acum şi de aceea nu pot fi cristalizate în artă.

... Şi atunci mă întreb, ce să facă un scriitor care nu vrea să scrie numai romane istorice, fiindcă e stăpânit de dorinţa de a oglindi actualitatea? Nu-i rămâne decât să intuiască fenomenele şi... să greşească». În acest epilog Dostoievski îşi expune crezul său artistic. Părerile autorului nu trebuie identificate cu cele ale lui Nicolai Semionovici. Este evidentă atitudinea ironică a lui Dostoievski faţă de ataşamentul lui Nicolai Semionovici, un învăţător bătrân cu gusturi vechi, faţă de romanele care prezintă formele frumoase, perfecte ale vieţii nobilimii ruse. Dostoievski se referă critic şi la acele romane care zugrăvesc eroi din păturile nobilimii aristocrate (se face, probabil, aluzie la Turghenev, Goncearov, Tolstoi) şi care nu dau o imagine adevărată a conţinutului viu al epocii, întrucât acele chipuri desăvârşite, care alină gustul estetic al cititorului, care nu vrea să vadă în literatură decât formele frumoase ale vieţii, dar care nu mai corespund realităţii, în care formele de viaţă perfecte în trecut se descompun în «haosul şi dezordinea generală». Dostoievski se defineşte pe sine ca fiind un scriitor «stăpânit de dorinţa de a oglindi actualitatea» şi de aceea îşi propune să arate posterităţii «ce anume se ascundea în sufletul unui adolescent dintr-o epocă atât de frământată ca a noastră». Aceste reflecţii ale lui Dostoievski ne explică unul din principiile portretisticii lui. Dostoievski concepe conţinutul epocii sale ca pe un material de viaţă în schimbare şi devenire, care încă nu s-a precipitat în forme de viaţă desăvârşite. Numai atunci, când acest proces de plămădire a noilor forme de viaţă se va încheia, literatura va fi în stare să reflecte viaţa în forme perfecte, armonioase, «artistul de mâne va putea să toarne în forme armonioase până şi destrămarea şi haosul de azi». Armonia, echilibrul, perfecţiunea el le consideră atribute ale trecutului sau ale viitorului, dar nicidecum ale epocii sale. De aceea Dostoievski avea convingerea că formele desăvârşite, armonioase exprimă un conţinut de viaţă mort, ci nu unul viu actual. Frumosul e viaţa însăşi, a spus contemporanul său Cernâşevski, iar viaţa e mişcare, e luptă a contrariilor. Dostoievski spune, de fapt, acelaşi lucru, când în portretele sale vede frumosul în ceea ce deviază de la echilibru, armonie, dar exprimă un conţinut viu. Iar echilibru şi armonia perfectă în portretistica lui sunt semne ale epuizării energiei

Scanned with OKEN Scanner

vitale, ale stagnării şi morţii. Dostoievski apelează la ele pentru a descrie eroi epuizaţi sufleteşte şi portretele lor totdeauna produc impresia de ceva neviu, de mască. Printr-un portret-mască este descris, de exemplu, Svidrigailov din *Crimă şi pedeapsă*: «(Raskolnikov) îi cerceta chipul care aducea cu o mască: alb şi rumen, cu buzele prea roşii, cu barba prea blondă, părul de asemenea foarte blond şi foarte des, ochii prea albaştri şi privirea lor prea fixă, apăsătoare. Obrazul acesta frumos şi uimitor de tânăr pentru vârsta lui era grozav de antipatic». Printr-un portret-mască este pictat şi chipul lui Stavrogin eroul central din *Demonii*. Moartea lor sufletească va fi urmată de moartea fizică.

Trăsătura esenţială, definitorie a eroului dostoievskian este dedublarea, dezechilibrul, lupta interioară. Într-o epocă atât de frământată, după părerea scriitorului, echilibrul şi liniştea interioară ne vorbesc de superficialitate, lipsă de simţire sau de indiferentism faţă de problemele nevralgice ale vieţii omeneşti şi de egoismul, amoralismul ce derivă de aici. Prin urmare, faptul că Dostoievski vede frumosul autentic, viu în ceea ce deviază de la perfecţiunea estetică, clasică a formei se explică nu prin înclinaţia maladivă a scriitorului spre patologic sau excepţional, nici prin ecourile barocului (L. Grosman [25]), ci prin intenţia autorului de a reflecta şi prin portretul literar „destrămarea şi haosul" care definea esenţa epocii lui şi condiţia omului în ea.

În încheiere, încă o trăsătură comună condiţionată de predominarea în creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski a portretului dinamic şi analitic, prin care ei plasticizează dialectica sufletului şi a caracterului. Pe de o parte, ei aduc mereu noi amănunte despre exteriorul eroului, pentru a plasticiza, prin fluxul continuu de detalii portretistice noi, fluiditatea lui interioară, pe de altă parte, însă, insistă în mod deosebit în portretizarea eroului asupra unei trăsături constante, pe care o reiau în repetate rânduri. E vorba de anumite laitmotive portretistice în descrierea eroului. În descrierea portretului Annei Karenina L. Tolstoi insistă în mod deosebit asupra expresiei de vioiciune stăpânită care apare ba în ochii, ba pe buzele femeii şi „se revarsă" în afară fără voia ei. «Vronski avu timpul să prindă vioiciunea stăpânită care-i scăpăra pe faţă, trecând de la ochii strălucitori la zâmbetul abia văzut. <...> Ea căuta să-şi stingă lumina prea vie din ochi, dar aceasta nu conteni de a-i lumina zâmbetul abia simţit, fără ştirea ei». «O, nu, v-aş fi recunoscut, fiindcă aproape tot drumul s-a vorbit numai de dumneavoastră — răspunse ea, lăsând, în sfârşit, să i se reverse într-un zâmbet, însufleţirea-i năvalnică». «Da, am vorbit tot timpul cu contesa: ea despre fiul ei şi eu, despre al meu — urmă Karenina; şi iarăşi zâmbetul îi lumină faţa». Kitty «îi vedea mişcările jucăuşe ale ochilor, zâmbetul de fericire şi de încântare care-i arcuia involuntar buzele...» «Însă licărirea nestăpânită şi tulburătoare a ochilor şi a zâmbetului ei îl răscolise, când Anna rostise aceste cuvinte». După cum s-a menţionat mai sus, de la primele portretizări ale Annei L. Tolstoi ne sugerează tema caracterului

Nr. 18308

Scanned with OKEN Scanner

şi destinului ei tragic. Autorul, prin evidenţierea acestei impetuozităţi interioare înlănţuite şi zăgăzuite, ne face să anticipăm germenii nemulţumirii de sine şi de viaţa pe care eroina o duce în căsnicia ei cu perfecta „maşină birocratică" care este Karenin. Ideea sugerată prin laitmotive portretistice, este dezvoltată şi prin imagini peisagistice (de exemplu furtuna de zăpadă descrisă în paralel cu neliniştea interioară crescândă a Annei la întoarcerea de la Moscova, unde l-a cunoscut pe Vronski, paralelă la care vom reveni în următorul subcapitol).

Din momentul când conflictul atinge punctul culminant şi Anna, simţind o anumită răceală în relaţiile sale cu Vronski, îşi dă seama tot mai mult de situaţia sa fără ieşire, în portretizarea ei apare un nou laitmotiv, care plasticizează o schimbare esenţială în Anna şi tragismul destinului ei. «Nu asta ai vrut să întrebi. Ai vrut să întrebi care e numele ei. Nu e aşa? Asta îl chinuie pe Alexei. Fetiţa n-are nume. Adică e Karenina — zise Anna, închizând ochii pe jumătate [subl. n. – A.G.], aşa încât nu i se mai văzură decât genele împreunate». Sau: «Ah! Ştii, l-am văzut pe Serioja — adaugă Anna, închizând ochii pe jumătate, ca şi cum s-ar fi uitat la ceva îndepărtat». L. Tolstoi evidenţiază sensul caracterologic al noului laitmotiv portretistic în conversaţia dintre Vronski şi Dolly. «Foloseşte-te de trecerea dumitale pe lângă dânsa. Fă-o să-i scrie. Eu nu vreau şi aproape nu pot să-i vorbesc de asta.

— Bine. Am să-i vorbesc eu. «Dar cum nu se gândeşte ea singură?» — se întreabă Daria Alexandrovna, aducându-şi aminte de odată fără să ştie de ce de obiceiul ciudat al Annei de a-şi închide ochii pe jumătate. Îşi aminti că Anna îşi făcea ochii mici tocmai când era vorba de părţile intime ale vieţii sale. «Parcă şi-ar închide astfel ochii în faţa propriei sale vieţi, ca să nu vadă totul», se gândi Dolly».

Prin diversitatea detaliilor portretistice Tolstoi şi Dostoievski urmăresc scopul să dezvăluie bogăţia şi fluiditatea lumii interioare a omului, complexitatea lui sufletească, iar prin laitmotivele portretistice ei evidenţiază ideea dominantă, axa tematică a personajului cimentând unitatea psihologică şi tematico-ideatică, a caracterului. Laitmotivul portretistic nu destituie concreteţea întregului (ceea ce ar reduce caracterul literar la tipul literar), ci constituie o axă centrală pe care toate detaliile portretistice se adună într-un tot întreg, într-o „unică reprezentare". Cu alte cuvinte, laitmotivele portretistice în romanele lui Dostoievski şi Tolstoi sunt subordonate scopului de a evita dispersarea caracterului (cum se întâmplă în acele romane de analiză, în care marea varietate de stări sufleteşti, fluiditatea interioară a personajului nu se integrează într-un caracter unitar), dată fiind diversitatea de remarci portretistice ce exprimă: la Dostoievski trăsături moral-psihice contradictorii ale omului, adică un caracter antitetic, iar la Tolstoi — mai multe metamorfoze interioare radicale pe care le trăieşte eroul pe durate mari spaţio-temporale ale acţiunii romanului.

Scanned with OKEN Scanner

III. 4. Peisajul — componentă structurală a caracterului dialectic

După cum prima funcţie a portretului literar este plasticizarea imaginii artistice a omului, prima funcţie a peisajului, ca ansamblu de imagini ale lumii exterioare, e concretizarea intuitivă a mediului ambiant al eroului*.

Evoluţia istorica a peisajului în literatură e o problemă de un interes aparte, dar care depăşeşte cadrul problematic al studiului de faţă care are ca obiectiv doar funcţia lui caracterologică. Credem, însă, că ponderea peisajului devenea tot mai însemnată în subiectul romanului pe măsură ce scriitorii conştientizau tot mai profund întrepătrunderea dintre lumea exterioară şi lumea lăuntrică a eroului. Devenind o componentă structurală a caracterului, peisajul şi-a îmbogăţit enorm funcţia sa cognitiv-artistică. Rămânând o imagine plastică a lumii exterioare, el devine, totodată, un conductor al ideii scriitorului despre problemele vieţii şi un ecran mare pe care sunt proiectate amplificat gândurile şi mişcările sufleteşti ale personajului. Şi în creaţia lui Tolstoi şi Dostoievski, care reflectă profund dialectica întrepătrunderii dintre lumea exterioară şi lumea interioară, tablourile naturii poartă totdeauna împreună cu o încărcătură estetico-artistică şi una psihologică sau filozofico-morală. Descrierea naturii în renaştere, cu care se începe romanul *Învierea*, anunţă asemenea unei uverturi tema romanului şi concepţia autorului asupra vieţii omului în oraş, într-o societate în care domină artificiul, egoismul, duplicitatea, injustiţia şi alte rele care toate s-au născut în oraş şi vin din oraş, cum era convins Tolstoi. «Oricât se străduiau oamenii, grămădiţi câteva sute de mii la un loc, să sluţească petecul de pământ pe care se înghesuiau, acoperindu-l cu piatră de nu mai putea rodi nimic pe el, smulgând orice firicel de iarbă ce răsărea, îmbâxind văzduhul cu fum de cărbune şi de petrol, ciopârţind copacii şi alungând animalele şi păsările — primăvara era tot primăvară, chiar şi la oraş. Soarele încălzea, iarba înverzea şi creştea, oriunde n-o nimicea mâna omului, nu numai prin parcuri, dar şi printre pavelele de piatră; mestecenii, plopii, măslinii îşi desfăceau frunzuliţele cleioase şi înmiresmate, pe ramurile teilor plesneau mugurii plini de sevă, stăncuţele, vrăbiile, porumbeii, simţind primăvara, îşi clădeau voios cuiburile, iar muştele înviate de soare bâzâiau pe lângă ziduri. Plantele, păsările, gâzele, toţi erau veseli. Numai oamenii — cei vârstnicii, maturi, — nu încetau de a se înşela şi de a se chinui unii pe alţii şi pe ei înşişi. Pentru ei această dimineaţă de

---

* În modelul lui N. Hartmann portretul literar şi peisajul formează un singur strat care este similar cu stratul „vizibilităţii sensibile" din pictură şi sculptură. Prin pictarea în cuvinte a exteriorului fizic al personajului şi a anturajului său opera literară se apropie mult de arta plastică prin crearea unor imagini care concurează cu cele plastice prin producerea impresiei de vizibilitate sensibilă. Totuşi, este o mare deosebire între a picta un portret şi a picta un peisaj (şi în pictură ele sunt două specii diferite), de aceea noi credem că portretul şi peisajul constituie straturi diferite ale microstructurii caracterului.

Scanned with OKEN Scanner

primăvară, această frumusețe a lumii, dăruită de dumnezeu spre fericirea tuturor vietăților, nu era un lucru sfânt și însemnat, ci sfânt și însemnat era ceea ce născociseră ei înșiși, pentru a ajunge cât mai sus, ridicându-se unii peste ceilalți.

Așa, de pildă, în cancelaria închisorii guberniale era socotit sfânt și însemnat nu bucuria și înduioșarea pe care primăvara le dăruiește tuturor animalelor și oamenilor, ci faptul că în ajun se primise o hârtie cu număr, antet și parafă, prin care se ordona ca astăzi, 28 aprilie, la ceasurile nouă dimineața, să fie aduși la tribunal trei arestați — un bărbat și două femei — deținuți în prevenție» Tabloul naturii, prin care autorul ne introduce în subiectul romanului, constituie acel fundal, pe care apare mai pregnant caracterul fals, nefiresc al vieții omului în societatea contemporană scriitorului. Astfel, peisajul anunță tema dominantă a romanului, care pe parcursul romanului se concretizează și se adâncește în destine umane concrete. În primul rând, în istoria raporturilor dintre Nehliudov și Katiușa: tânărul Nehliudov, corupt de morala societății înalte, își calcă în picioare prima sa dragoste, seducând-o pe Katiușa, față de care avuse la început sentimente curate, evlavioase, societatea l-a pedepsit nu pe cel care a încălcat morala umană, ci pe victimă, aducând-o în cele din urmă într-o casă de toleranță, și apoi condamnând-o la opt ani de muncă silnică pentru un omor pe care ea nu l-a săvârșit.

L. Tolstoi este unul dintre cei mai mari peisagiști din literatura universală. El a cunoscut și simțit profund natura. Tablourile naturii pictate de el prin cuvinte te uluiesc prin forța lor sugestivă, parca le vezi aievea, auzi foșnetul frunzelor, simți mirozna îmbătătoare a verdeții după ploaie, iar prin coloristica bogată și detaliată ele pot concura, prin efectul vizual produs, cu tablourile celor mai mari pictori-peisajiști. Cu toate acestea, în romanele lui Tolstoi, peisajul nu este doar un tablou plastic al naturii, cine îl va percepe numai ca atare va pierde mult din conținutul lui artistic, fiindcă în contextul romanului imaginea peisajistică la Tolstoi totdeauna îndeplinește o suprasarcină, cea de a dezvălui ceea ce se petrece în sufletul eroului care îl percepe.

Presimțind că întâlnirea cu Vronski ar putea avea urmări prea grave, de natură să schimbe albia vieții ei de mai înainte, Anna, pentru a evita altă întâlnire cu el, își grăbește plecarea din Moscova. Ea inventează alte pretexte pentru a pleca a doua zi după bal. Nu numai pentru cunoscuți, ci și pentru sine, căci nu dorește să admită o clipă gândul că s-a întâmplat ceva serios ieri-seară la bal, că între dânsa și «acest ofițer» ar putea exista alte legături decât acelea pe care le are cu alți bărbați cunoscuți. În sinea sa simte însă ceva neliniștitor și neplăcut. Pe dânsa o încolțește o nemulțumire de sine, când își amintește în dimineața zilei de după bal că Vronski, logodnicul lui Kitty, toată seara a fost în preajma ei și că ea nici n-a încercat să-l îndepărteze. Glasul rațiunii îi spune că s-a purtat urât. Dar, tot odată, ea nu poate să scape de ceva tulburător și înviorător ce a pătruns adânc în suflet și de care, deși se mustră, nu e în stare să se debaraseze. Când se văzu în vagon, Anna își spuse: «Slavă

Scanned with OKEN Scanner

domnului, mâne am să-i văd pe Serioja şi pe Alexei Alexandrovici. Şi viaţa mea, bună şi obişnuită, îşi va relua cursul de mai înainte». Gândul acesta, deşi Anna şi-l spune cu toată sinceritatea, nu exprimă ceea ce simte ea în momentul de faţă. Eroina se sforţează să gândească că pe dânsa o bucură întâlnirea apropiiată cu soţul, că viaţa ei obişnuită este şi bună. După întâlnirea cu Vronski, viaţa ei de mai înainte începe să-i apară în cu totul altă lumină. Tolstoi ştie să ne sugereze, prin îmbinarea diferitelor mijloace artistice, lupta subconştientă ce se dă în sufletul femeii între raţiune, conştiinţa ei morală şi sentimentul dragostei ce fără voie pune stăpânire pe ea. Anna depune toate eforturile, pentru a rămâne în albia obişnuită a vieţii sale; pentru a scăpa de emoţiile tulburătoare, ea încearcă să evadeze din sinele său tulburat în lumea fictivă a unui roman. «Anna Arkadievna citea şi înţelegea. Dar nu-i plăcea să citească, adică să urmărească oglindirea vieţii altor persoane. Ea însăşi vroia atât de mult să trăiască"! Întâlnirea cu Vronski a trezit în Anna setea de a-şi trăi viaţa din plin, va dezlănţui acea energie sufletească, pe care, în convieţuirea cu Karenin, şi-a ţinut-o mereu înlănţuită, fapt pe care autorul ni-l sugerase prin anumite detalii portretistice. Echilibrul, armonia interioară aparentă a Annei se baza pe înăbuşirea trebuinţei de dragoste (să ne amintim de detaliul portretistic: „în expresia feţii ei frumoase" în care am observat împreună cu Vronski că „era ceva deosebit de gingaş şi mângâietor"). Gândurile subconştiente ale Annei despre posibilitatea unei alte veţi, care o atrage irezistibil şi totodată o înspăimântă prin necunoscutul şi neobişnuitul ei, formând un complex contradictoriu de senzaţii şi emoţii ce pendulează între euforie şi coşmar, ne sunt sugerate de autor prin metamorfoza obiectelor obişnuite din jur, care capătă în conştiinţa Annei, cuprinsă de moţăială, forme misterioase înspăimântătoare şi totodată atrăgătoare: «simţea, că ochii i se deschid tot mai mari... că mâinile şi picioarele sunt cuprinse de un tremur nervos... că ceva dinăuntru îi apăsa răsuflarea... şi că în acest semiîntuneric unduitor imaginile şi sunetele o izbeau într-un chip ciudat. Trecea mereu prin clipe de îndoială: «Vagonul merge înainte, îndărăt, ori stă pe loc? Lângă ea e Anuşca sau o străină? Ce-o fi pe braţul campanelei? O şubă sau o fiară? Apoi eu însumi sunt într-adevăr aici? Eu ori alta? Îi era frică să se lase pradă acestei stări de uitare care o atrăgea. Putea, după dorinţa ei, să se lase târâtă de ea sau să se stăpânească. Ca să-şi revină în fire, se ridică în picioare». Emoţiile pozitive şi cele negative se îmbină în mod paradoxal şi se potenţează reciproc. «După aceea se auzi un scârţâit şi un duduit îngrozitor ca şi cum cineva ar fi fost sfâşiat în bucăţi. Apoi o lumină roşie o orbi şi un zid acoperi totul. Anna simţi că se prăbuşeşte. Dar nu era îngrozită, ci veselă». Visurile au o simbolică a lor şi Tolstoi inoculează în imaginile deformate ale obiectelor reale starea sufletească a eroinei sale, dând expresie dorinţei subconştiente de ceva neobişnuit, ce ar încălca ordinea obişnuită a lucrurilor (care în conştiinţa ei se asociază cu «viaţa mea bună şi obişnuită»). Această deviere de la ceea ce i se pare încă normal îi apare ca o prăpastie atrăgătoare. Ultimele rânduri

Scanned with OKEN Scanner

anticipează sfârşitul tragic al Annei, când ea se va arunca sub tren – „o întâmplare care trebuia să se întâmple", precum a spus bine Ibrăileanu. În conştiinţa dormitândă a Annei sentimentul de dragoste, ce încolţeşte în sufletul ei, care pe cât este de atrăgător, pe atât i se pare (şi este pentru ea!) periculos, se asociază cu moartea slujbaşului de la calea ferată ce a impresionat-o atât de zguduitor la sosirea în Moscova şi o va tortura în visurile ei, asociaţie ce se va perpetua în subconştientul eroinei pe parcursul romanului ca un laitmotiv apocaliptic şi va culmina cu gestul ei disperat de la sfârşitul romanului – aruncarea sub tren. Sentimentul dragostei care, în ciuda opreliştilor judecăţii, îşi face tot mai mult loc în sufletul Annei, generând o tulburare plăcută, ce o face să vadă până şi urmările groaznice posibile într-o lumină ademenitoare. Conţinutul dramatic al trăirilor sufleteşti ale eroinei capătă în roman o expresie puternică prin paralela dintre neliniştea ei interioară şi furtuna de zăpadă de afară. «Întredeschise uşa. Viscolul o izbi în faţă, vrând parcă să-i smulgă uşa din mână. Până şi asta o înveselea. Deschise uşa şi ieşi. Vântul parcă o aşteptase pe ea. Începu să şuiere bucuros, vru s-o ridice pe sus şi s-o ea cu el, dar Anna se încleştă cu mâna de bara rece şi, ţinându-şi rochia, coborî pe peron...». Tolstoi ne sugerează consonanţa dintre viscol şi tulburarea interioară a Annei, astfel încât împotrivirea ei viscolului ce o atrage afară din năbuşala şi somnolenţa din vagon se asociază cu lupta interioară a Annei. Asociaţia latentă devine manifestată după întâlnirea, neaşteptată pentru Anna, cu Vronski, care pleacă la Peterburg cu acelaşi tren. «În clipa aceea vântul, rupând parcă zăgazurile, spulberă zăpada de pe acoperişul vagoanelor, zgâlţâind cu zgomot o tablă ruptă. Un fluierat strident de locomotivă urlă jalnic şi sinistru în depărtare. Grozăvia viscolului îi părea acum Annei şi mai frumoasă. Vronski spusese tocmai cuvintele ce-i dorea inima, dar de care se temea judecata ei. Anna nu-i răspunse nimic. Pe faţa ei se vedea lupta lăuntrică». Vijelia viscolului este descrisă în roman cu o concreteţe şi plasticitate realistă, ca un fenomen natural obiectiv, dar toate detaliile peisagistice au şi o semnificaţie simbolico-psihologică şi caracterologică. Această imagine peisagistică are ca subtext un „strat al modelării sufleteşti" (după modelul lui N. Hartmann): ea ne face să înţelegem mai adânc ce se petrece în sufletul Annei. Ultimul rând («pe faţa ei se vedea lupta lăuntrică») – un rezumat al paralelei – ne spune mult mai mult decât dacă îl citim izolat de imaginea peisagistică: pasiunea dragostei a rupt zăgazurile deja puternic fisurate şi zgâlţâite ca o tablă ruptă în sufletul Annei. Deci, peisajul la Tolstoi este bivalent: fiind o imagine concret-senzorială a realităţii obiective, el străluminează, tot odată, anumite stări sufleteşti ale eroului. De aceea imaginile naturii din romanele lui Tolstoi trebuie percepute în contextul aceluiaşi «angrenaj de gânduri», ca şi imaginile exteriorului fizic al personajului.

Funcţia caracterologică a peisajului este potenţată şi prin faptul că L. Tolstoi prezintă lumea înconjurătoare, ca şi în cazul portretului „impresionist" prin prisma

Scanned with OKEN Scanner

subiectivă a eroului, astfel că ceea ce vede eroul în jurul său se află în „corespundere" (Baudelaire) cu emoţiile şi gândurile lui din momentul dat, tabloul peisagistic purtând totdeauna pecetea individualităţii lui umane. Spre deosebire de tablourile naturii văzute de Natașa, care sunt pătrunse de un avânt sufletesc, de simţire poetică juvenilă, cele care sunt descrise prin prisma lui Andrei Bolconski, o fire raţionalistă, volitivă, sunt incluse în monologuri interioare şi impregnate de reflecţii filozofico-morale. De exemplu, imaginea cerului văzut de eroul sângerând pe câmpul de luptă de la Austerliz. «Deschise ochii; nădăjduia să poată vedea cum se isprăvise lupta dintre francezi şi tunari, <...>. Dar nu văzu nimic. De asupra lui nu mai era nimic altceva decât cerul, înaltul cerului, înnourat şi, totuşi, nesfârşit de adânc, mişcându-şi domol pe boltă norii suri... «Ce linişte, ce pace solemnă, cu totul altfel decât atunci când mă sileam să fug, — gândi prinţul Andrei, — altfel decât atunci când alergam cu toţii, strigam şi luptam; <...> cu totul altfel lunecă acum, pe înaltul nemărginit al cerului, norii. Cum de n-am văzut eu până acum înaltul acesta al cerului? Cât sunt de fericit că l-am putut cunoaşte în sfârşit! Da! Totul nu-i decât zădărnicie, totul nu-i decât iluzie, afară de cerul acesta fără margini. Nimic nu există, nimic în afară de asta». Imaginea cerului, perceput de către eroul grav rănit, exprimă un moment de cotitură în evoluţia lui. Andrei Bolkonski, dezgustat de intrigile şi bârfelile din saloanele aristocratice şi fiind un tânăr ambiţios, captivat de gloria figurii aureolate a lui Napoleon, se înrolează în rândurile armatei ruseşti care pleacă în Austria, visând la o moarte de erou pe câmpul de luptă. Visul lui aproape că s-a împlinit. În bătălia de la Austerliz, când armata rusească, sub presiunea atacului francez se retrage în dezordine, el ridică de la pământ drapelul de luptă şi se aruncă înainte, întorcând la luptă ostaşii puşi pe fugă. Acum grav rănit, într-o stare semiconştientă, el aude cum însuşi Napoleon îşi exprimă admiraţia faţă de fapta eroică a prinţului Andrei. «Iată o moarte frumoasă, — spuse Napoleon privindu-l pe Bolkonski». Ceea ce mai înainte era culmea visurilor sale, acum lauda lui Napoleon nu-l mişcă câtuşi de puţin. «Prinţul Andrei înţelese, că de el era vorba şi că cel care vorbeşte era Napoleon. Auzise cum îl numiseră «sire» pe cel care rostise aceste cuvinte. Dar cuvintele îi ajunseră la ureche doar ca un bâzâit de muscă. Nu numai că înţelesul cuvintelor nu-l interesase, dar nici măcar nu le dăduse vreo atenţie, şi chiar le şi uitase în aceeaşi clipă.. <...>. Ştia că lângă el era Napoleon, eroul său, dar în comparaţie cu ceea ce se petrecea atunci între sufletul lui şi înaltul nesfârşit al acestui cer pe care alergau norii, Napoleon i se părea în clipa aceea prea mic şi neînsemnat». Indiferenţa aceasta totală faţă de Napoleon şi lauda lui nu se datoreşte numai stării grave în care se află eroul. Cerul înalt, pe care plutesc lin şi majestuos norii de asupra câmpului de luptă, acoperit cu nenumărate corpuri neînsufleţite, simbolizează, pentru Andrei, un sens superior al vieţii, în raport cu care toate i se par neînsemnate. Imaginea cerului exprimă dezamăgirea eroului de cuvintele mari despre glorie, eroism, noblețe etc. Dezamăgirea lui Bolkonski de

Scanned with OKEN Scanner

idealurile şi visurile sale romantice de mai înainte este atât de profundă încât el, mai târziu, fiind printre ofiţerii prizonieri, nici nu vrea să răspundă la întrebarea lui Napoleon. „Atât de meschine i se păreau în clipa aceea toate preocupările lui Napoleon, atât de mic i se părea însuşi eroul său, cu vanitatea lui măruntă şi stăpânită de bucuria victoriei, în comparaţie cu cerul acela înalt, drept şi blând, pe care-l văzuse şi înţelesese în sfârşit, încât nu mai putu răspunde".

El se ostracizează la moşia tatălui decis să trăiască până la sfârşitul vieţii sale departe de forfota deşartă a lumii, să nu se mai lase înşelat de vorbe mari, ocupându-se doar de obligaţiile lui strict personale. Noile sale convingeri el le expune în conversaţia cu Pierre. «Nu ştiu în viaţă decât două năpaste, cu adevărat: remuşcarea şi boala. Iar fericirea nu există decât sub forma lipsei acestor năpaste. A trăi pentru sine, evitând doar aceste două rele: iată toată înţelepciunea mea de astăzi». Când Pierre îi spune, că greşeşte, fiindcă şi el, Pierre, încă nu demult a căutat să fie fericit, trăind numai pentru sine, dar n-a găsit-o, dimpotrivă, a fost mereu nemulţămit de sine şi de viaţă, Bolkonski îi răspunde hotărât: «Iar eu am făcut experienţa contrarie. Am trăit pentru glorie. (Şi ce e gloria? Tot dragoste de alţii, dorinţa de a face ceva pentru ei, dorinţa de a fi lăudat de ei.) Aşadar, am trăit şi eu pentru alţii şi nu numai că era să-mi pierd viaţa, dar chiar mi-am pierdut-o cu totul. De când trăiesc numai pentru mine, sunt mai liniştit».

Noua sa filozofie a solitarismului poartă amprenta unei traume sufleteşti. Sensul acestei filozofii, precum şi depăşirea ei sunt reflectate profund prin imaginea stejarului, pe care eroul îl vede la plecarea şi apoi la întoarcerea de la moşia Rostovilor. «Piotr, lacheul, îi şopti ceva vizitiului şi vizitiul îi răspunse afirmativ.

— Luminăţie, ce uşurare! — spuse el, zâmbind respectuos. — Cum? Te simţi mai uşor, luminăţie! «Ce-o fi spunând? se gândi prinţul Andrei. Ceva în legătură cu primăvara, desigur», îşi zise el, uitându-se în toate părţile. «Ia, uite! A înverzit totul... ce repede! Şi mestecenii, şi măslinii, până şi arinii au început... Numai stejarii nu se văd. Ba da, acesta e stejar».

La marginea drumului străjuia un stejar. Cu zeci de ani mai bătrân decât mestecenii ce alcătuiau pădurea, era de zece ori mai gros şi de două ori mai înalt decât oricare dintre ei. Era un stejar uriaş, abia l-ar fi putut cuprinde doi oameni, cu o parte din crăci rupte de lungă vreme, cum se vede, şi cu trunchiul cojit, crestat de cicatrice vechi. Cu uriaşele lui braţe şi cu degetele noduroase, nesimetric răşcirate — monstru bătrân şi dispreţuitor — aşa supărat între mestecenii zâmbitori. El singur se împotrivea şi nu voia să se lase cuprins de farmecul primăverii şi nu voia să ştie nici de primăvară, nici de soare.

«Primăvară, şi dragoste, şi fericire! părea să spună stejarul acesta, cum de nu vi să urăşte, tot cu aceeaşi minciună neroadă şi fără rost? Mereu acelaşi lucru şi nimic altceva decât minciună! Nu există nici primăvară, nici soare, nici fericire. Uitaţi-vă la

Scanned with OKEN Scanner

molifţi, cum se înăbuşă unii pe alţii de moarte; sunt veşnic aceiaşi. Priviţi-mă şi pe mine, cum mi-am mai întins braţele şi degetele noduroase şi umflate; unde nu mi-au crescut? Şi din spinare şi din părţi... Cum mi-au crescut, aşa am rămas, şi nu cred în nădejdile şi în minciunile voastre». Prinţul Andrei vede în stejarul de la marginea drumului o confirmare a noii sale filosofii. «Da, are dreptate, are de o mie de ori dreptate acest stejar, îşi zise prinţul Andrei. Lasă-i pe ceilalţi, pe cei tineri să cadă din nou pradă acestei minciuni; noi însă ştim ce e viaţa; cu viaţa noastră s-a sfârşit!». Un şuvoi de gândiri deznădăjduite, dar dureros de dulci îi năpădiră sufletul, stârnite de vederea stejarului. <...> Prinţului Andrei îi trecu parcă din nou prin faţa ochilor întreaga-i viaţă şi iarăşi ajunse la concluzia aceea deznădăjduită, dar oarecum liniştitoare pentru el, pe care o mai formulase şi alte dăţi, că nu trebuie să se apuce de nimic, că trebuie să-şi trăiască mai departe viaţa, ferindu-se doar de a face rău cuiva, departe de orice frământări şi de orice dorinţe». Imaginea stejarului, prin prisma subiectivă a eroului, se întrepătrunde cu monologul interior, care ne dezvăluie mai adânc criza lui Andrei decât dialogul cu Pier. Imaginea stejarului ne sugerează că în sufletul lui se trezesc deja noi imbolduri (în parte sub influenţa conversaţiei cu Pier), pe care, însă, el caută să le înăbuşe, să nu le dea ascultare, dorind să se vadă, asemenea stejarului — ursuz, disprețuitor, neclintit în scepticismul său. Viaţa, însă, îşi recapătă, în cele din urmă, drepturile sale în conştiinţa eroului. Tolstoi urmăreşte pas cu pas renaşterea lui sufletească. Un rol de catalizator îl joacă Nataşa, pe care prinţul Andrei o întâlneşte prima dată la conacul de la Otradnoe, când face o vizită contelui Rostov, tatăl copilei. Chipul însufleţit al fetei, mişcările vioi, râsul zgomotos exprimă atâta seninătate, bucurie de a trăi, încât urmărind-o fără voie pe Nataşa, care nu-i dă nici o atenţie, Bolkonski simte o părere de rău că este parcă îndepărtat de mersul vieţii şi nu participă la bucuria de a trăi.

Dacă, venind încoace, eroul se mai încăpăţâna să rămână într-o solitudine mândră şi disprețuitoare faţă de „amăgelile vieţii" (vorba lui Creangă), acum el îşi regretă ostracizarea, închiderea în sine şi odată cu aceasta fortăreaţa, în care se ascundea de seducţiile vieţii, îşi deschide larg porţile. Eroul simte un aflux de energie, cum o nouă speranţă în viaţă, în viitor încolţeşte în sufletul lui. Această metamorfoza interioară este reflectată prin imaginea aceluiaşi stejar pe care Bolkonski îl regăseşte la întoarcere atât de primenit. «De-a stânga drumului pădurea era întunecată, în umbră; în dreapta ea scânteia udă în razele solare, abia legănată de vânt. Erau numai flori peste tot şi privighetoarele-şi îngânau trilurile şi se întreceau, care mai aproape, care mai departe...»

«Da, aici, în pădurea asta, era stejarul acela, cu care mă simţeam atât de asemenea, îşi zise prinţul Andrei. Dar unde o fi?». Se întrebă el din nou, uitându-se tot în stânga drumului şi, fără să ştie cum şi fără să-şi dea sama, că e acelaşi, se surprinse, admirând stejarul, acela pe care-l căutase. Bătrânul stejar era de

Scanned with OKEN Scanner

nerecunoscut: frunzişul lui verde-închis şi doldora de sevă, întins ca o boltă de cort, fremăta uşor în razele asfinţitului de soare. Nici degetele noduroase, nici cicatricele, nici îndoiala şi nici suferinţele lui de odinioară, nimic din toate acestea nu se mai vedea. Prin scoarţa lui aspră, de veacuri, răsăriseră de-a dreptul frunze tinere şi pline de suc, încât cu greu s-ar fi putut crede că moşneagul acesta le putuse da la lumină. «Da, e chiar el, e acelaşi stejar», îşi zise prinţul Andrei şi fără veste îl învălui un sentiment inexplicabil de primăvăratică bucurie şi de viaţă nouă. Toate clipele frumoase ale vieţii lui îi năvăliră de odată, de-a valma, în minte. <...>

«Nu, viaţa nu se sfârşeşte la treizeci şi unu de ani, hotărî de odată, nestrămutat, în chip de încheiere, prinţul Andrei». Peste puţin timp Andrei Bolkonski se întoarce la Peterburg, unde se angajează activ în viaţa socială şi mondenă a capitalei.

În romanele sale Dostoievski acorda mult mai puţin loc pictării în cuvinte a lumii ce-l înconjoară pe erou. Într-un caiet de notiţe este o explicaţie a scriitorului în acest sens. «Eu n-am să descriu oraşul, ambianţa cotidiană, oamenii, legăturile şi stările sociale... Eu n-am timp să mă ocup în special de tabloul colţuşorului nostru... Se înţelege de la sine, întrucât acţiunea se petrece nu în ceruri, ci, totuşi, la noi, nu voi putea trece cu vederea prezentarea laturii cotidiene a vieţii noastre din gubernie, vă preîntâmpin, însă, că voi face-o doar în măsura în care mi-a cere-o necesitatea cea mai strictă. În special de descrierea traiului nostru de fiecare zi n-o să mă ocup» [38]. La Dostoievski, într-adevăr, vom găsi puţine descrieri desfăşurate şi detailate a mediului înconjurător. Eroul lui Dostoievski, scufundat în sine, trăieşte momente atât de încordate, care urmează într-un ritm febril unul după altul, subiectul fiind pătruns de un dinamism dramatic, încât autorul nu-şi poate permite luxul de a descrie pe larg şi amănunţit mediul înconjurător. Pentru a nu încetini ritmul acţiunii, el face doar scurte remarci peisagistice, în măsura în care un fapt din mediul înconjurător pătrunde în conştiinţa eroului, generând anumite gânduri şi trăiri. Imaginea fragmentară, caleidoscopică a lumii exterioare în romanele lui Dostoievski este mult mai subordonată scopului de a ne sugera mişcările sufleteşti ale eroului. Dostoievski ne relatează totul prin prisma eroului său, iar mediul în care trăieşte acesta nu-l predispune spre contemplarea poetică a celor ce-l înconjoară: un cartier periferic cu străzi înguste, îmbâxite de oameni sărăcăcios îmbrăcaţi, clădiri murdare, cu tencuiala scorogită, curţi întunecate, din care vine un miros urât. Din toate aceste remarci peisajistice disparate pe parcursul acţiunii se creează treptat un peisaj urban respingător şi asfixiant. După cum a observat M. Bahtin, imaginea mediului înconjurător vine în romanul dostoievskian, pentru a-l irita şi jigni pe erou, pentru a-i leza orgoliul şi a-i face viaţa şi mai nesuferită. Deşi locul acţiunii în romanele şi nuvelele lui Dostoievski este Peterburgul, unul dintre cele mai frumoase oraşe din lume, dar rareori vom întâlni descrierea palatelor splendide, arhitecturii frumoase a

Scanned with OKEN Scanner

acestui oraş. Rareori, când autorul îl face pe erou să observe cartierele frumoase ale oraşului, acestea nu-l încântă, nu-i alină sufletul, ci-i fac şi mai dureroasă senzaţia de umilire. Raskolnikov, care visează să devină o mare personalitate, este luat drept un cerşetor de o negustorească care-i pune în mână o monedă de douăzeci de copeici, pe când el nu apucase încă să-şi vină bine în fire după lovitura de bici primită de la vizitiu. În acest context umilitor autorul îl face pe erou să observe panorama splendidă a oraşului. «Raskolnikov strânse moneda în pumn, făcu vreo zece paşi şi se întoarse cu faţa spre Neva, în direcţia palatului. Cerul era senin, nu se zări nici umbră de nor, iar apa, albastră, lucru care se întâmplă atât de rar Nevei. Turlele catedralei, care de nicăieri nu se văd mai bine decât din locul acela, de pe pod, la douăzeci de paşi de paraclis, străluceau şi prin văzduhul străveziu puteai să desluşeşti limpede fiecare ornament. Durerea, pricinuită de bici, trecuse şi Raskolnikov o uitase demult; un singur gând nelămurit şi neliniştitor îl preocupa acum. Se opri şi multă vreme privi cu luare aminte în depărtare. Locul îi era deosebit de cunoscut. Pe vreme când mergea la facultate — mai ales la înapoierea acasă — i se întâmplase adesea, poate de o sută de ori, să se oprească la această oră, tocmai în acest punct, şi să privească imensa panoramă cu adevărat superbă; aproape de fiecare dată îl mirase aceeaşi impresie nelămurită căreia nu-i găsea explicaţie. I se părea că din priveliştea aceasta se răsfrânge totdeauna un fel de frig inexplicabil, că somptuosul tablou este mut şi pustiu... Această impresie sumbră şi enigmatică îl mirase de fiecare dată, dar amânase dezlegarea pe viitor <...>. Acum îşi aminti de odată de problemele şi de nedumeririle lui de altă dată şi i se păru că nu întâmplător îşi aduse aminte de ele. Până şi faptul că se oprise exact în acelaşi loc ca şi altă dată îi părea ciudat şi absurd, ca şi cum şi-ar fi putut închipui că putea să gândească şi să judece ca pe vremuri, să se intereseze de aceleaşi teme şi tablouri care îl interesaseră mai demult. Aproape că-i venea să râdă şi, în acelaşi timp, simţea că inima i se strânge dureros. I se părea că vede acest trecut, gândurile şi problemele, temele şi impresiile de altă dată, întreaga panoramă ce se desfăşura în faţa ochilor lui, pe el însuşi tot undeva departe, la picioarele lui, într-un abis fără fund. <...> Făcu o mişcare involuntară cu mâna şi simţi de odată moneda pe care o strângea în pumn... Desfăcu pumnul, privi atent bănuţul, ridică braţul şi-l zvârli în apă; apoi se întoarse şi porni spre casă. I se păru că în clipa aceea tăiase trecutul cu foarfeca despărţind propria lui existenţă de toţi şi de toate». Această imagine peisajistică are o profundă semnificaţie caracterologică care poate fi înţeleasă numai în contextul întreg al dramei lui Raskolnikov. Imaginea panoramei superbe, contemplând-o pe care eroul zăbovea adeseori înainte de a se întoarce în cămeruţa întunecoasă, lungă, îngustă şi cu tavanul jos, „asemenea unui coşciug", îi aminteşte dureros de visurile ambiţioase, întărâtate de tabloul somptuos, care l-au adus la săvârşirea crimei. Poate anume contemplarea acestei panorame l-au întărit în convingerea că un om care se vrea o personalitate trebuie să fie rece şi indiferent. De

Scanned with OKEN Scanner

fiecare dată el simţea în această splendoare o indiferenţă glacială, umilitoare, care trezea în el orgoliul şi dorinţa de a se afirma, dar deosebit de dureros o resimte el acum, după săvârşirea crimei, când a pierdut încrederea în sine, decepţie pe care o suferă deosebit de acut în urma celor două întâmplări înjositoare. Nu e întâmplător că anume în aceste clipe de trăire dureroasă a umilirii sale, el îşi îndreaptă privirea spre panorama splendidă şi rece a oraşului, pe care o cercetează atent a câta oară, căutând răspuns la întrebările de însemnătate vitală pentru dânsul. Acest tablou îi aminteşte de năzuinţele ce se năşteau în sufletul lui, când se uita la el, amintire ce-l doare acum, când eroul se crede un om de nimic, slab de fire, fără viitor, şi-i intensifică senzaţia de izolare, de înstrăinare de tot ce-l înconjoară şi de ruptură cu trecutul şi visurile sale. Astfel, acelaşi peisaj văzut de erou până la şi după săvârşirea crimei, ne sugerează schimbarea interioară prin care a trecut eroul. În romanele lui Dostoievski remarcile peisajistice slujesc, ca şi la Tolstoi, reflectării dialecticii vieţii sufleteşti, dar spre deosebire de peisajele tolstoiene, care reflectă trecerea eroului dintr-o ipostază în alta, cele dostoievskiene dezvăluie în primul rând oscilaţiile interioare ale eroului între porniri, gânduri şi dorinţe contradictorii. Astfel, oscilaţiile dramatice ale lui Raskolnikov, după săvârşirea crimei, între gândul de a se sinucide, pentru a pune capăt chinurilor sale sufleteşti, şi dorinţa nebună de a trăi, când eroul este gata să accepte „viaţa veşnică pe o palmă de pământ", sunt redate de autor prin lăsarea amurgului, care acţionează în mod contradictoriu asupra eroului. Când dezamăgirea de sine, chinurile sufleteşti istovitoare devin insuportabile, provocându-i un dezgust de toate şi dorinţa de a evada în liniştea eternă a neantului, Raskolnikov simte parcă plăcerea să urmărească asfinţitul soarelui, care îl împacă cu gândul morţii şi pierzaniei sale. Ca şi eroul liric eminescian din *Mai am un singur dor:* „... În liniştea serii / Să mă lăsaţi să mor...", Raskolnikov „se duse de-a dreptul la podul Nevschi, se opri la mijlocul lui, sprijinindu-se cu amândouă coatele de parapet şi privi în lungul apei. După ce se despărţise de Razumihin, se simţi atât de slab, că abia putuse să ajungă acolo, pe pod. Îi veni să se aşeze sau să se culce undeva în stradă. Aplecat peste parapet urmări mecanic ultima licărire trandafirie a asfinţitului, şirul de case tot mai întunecate în amurgul ce se lăsa pe nesimţite, un geam depărtat, undeva la mansardă, în partea stângă a cheiului incendiat o clipă de ultima rază de soare, apa neagră a canalului, da, tocmai apa o privea cu o atenţie deosebită». Atunci, însă, când dorinţa de a trăi cu orice preţ pune din nou stăpânire pe dânsul, amurgul, dimpotrivă, îl irită şi-l apasă pe suflet. «O adiere răcoroasă veni pe fereastră. Afară lumina scădea. Îşi luă brusc şapca şi ieşi». Singurătatea în amurg, şi încă în cămeruţa lui ce-i aminteşte de un coşciug, devine insuportabilă: «Rătăci fără nici un scop. Soarele scăpătă spre asfinţit. (subl. n. – A.G.) O tristeţe nesfârşită, stranie, începuse să-şi facă loc în ultimul timp în sufletul lui; tristeţea aceasta nu era ascuţită, nici arzătoare, dar avea în ea ceva statornic, ceva de veci, presimţirea unor ani lungi de durere, cumplită, rece,

Scanned with OKEN Scanner

morbidă, presimțirea veșniciei pe un metru de spațiu. În amurg, această senzație îl chinuia de obicei și mai mult». O scurtă remarcă peisajistică are în contextul romanului dostoievskian o semnificație caracterologică profundă.

Spre deosebire de L. Tolstoi și alți scriitori-peisajiști, Dostoievski, în descrierea lumii înconjurătoare, nu urmărește scopul să picteze tablouri bogate în culori, el pune accentul nu pe bogăția de culori, ci pe contrastul dintre culori. Fragmentele lui peisajistice amintesc mai mult de niște linogravuri. Cercetătorii operei lui Dostoievski (L. Grossman, N. Cirkov) au notat predilecția scriitorului pentru clarobscur. O încăpere întunecoasă luminată de un opaiț, o zi posomorâtă străpunsă de odată de un mănunchi de raze solare ce țâșnesc de după un nor, un amurg în care se stinge lumina zării — iată imaginile peisajistice preferate ale lui Dostoievski. Descrierile laconice și fugare ale peisajului urban acompaniază, amplificând ca o orchestră partida instrumentului solo, lupta dintre rău și bine, speranță și decepție, mărinimie și egoism etc. din sufletul eroului. Peisajele dostoievskiene sunt orientate, ca și alte mijloace de caracterizare spre crearea caracterului antitetic al eroului. Insuficiența policromiei este compensată prin forța expresivă a semnificației psihologice profunde a clarobscurului. Iată un exemplu care demonstrează elocvent măiestria scriitorului de a pune laitmotivele coloristice în slujba caracterizării eroilor, a dezvăluirii sensului filozofico-moral al luptei din sufletul omului.

În romanul *Idiotul* lupta dintre rău și bine este dezvăluită, în primul rând, prin caracterul Nastasiei Filipovna, care oscilează, ca între doi poli opuși, între Mâșkin, purtătorul umanismului creștin, și Rogojin, care întruchipează forța brutală, violența pasiunilor obscure și imboldurilor trupești instinctive. Această temă principală a romanului autorul o dezvoltă în situații concrete, prin faptele eroului, prin ceea ce gândește, suferă și spune el sau ascunde. Din toate mijloacele de caracterizare a eroului (monologul interior, dialogul, scena ș.a.), vom urmări numai rolul laitmotivelor coloristice în dezvoltarea temei și dirijarea participării emotive a cititorului la conflictele dintre eroi.

Lupta dintre culori începe chiar din primele pagini ale romanului, dar Dostoievski nu o afișează direct, ci o dezvoltă latent (contrar rețetei formaliștilor ruși, procedeul cu cât este mai camuflat, cu atât mai eficace acționează asupra imaginației cititorului). În vagon, față în față, șed doi tineri, între care se leagă o conversație. Nu știm încă nimic despre dânșii și e firesc că scriitorul ne concentrează atenția asupra înfățișării lor exterioare. «Unul — să tot fi avut douăzeci și șapte de ani — era scund și îndesat; avea părul creț, bătând în negru și niște ochi cenușii, mici, dar plini de foc și de neastâmpăr. Nasul îl avea lat și cam turtit, pometii obrajilor ieșiți, iar buzele-i subțiri încercau mereu un zâmbet ironic, sfidător chiar și plin de răutate». Portretul celuilalt: «Posesorul pelerinei, tânăr și el, tot de vreo douăzeci și șapte de ani, era mult

Scanned with OKEN Scanner

mai înalt de statură, avea părul bălai şi des, obrajii supţi şi o bărbuţă rară şi ascuţită, de un blond spălăcit. Ochii lui mari, albaştri, aveau o expresie blajină, dar şi apăsătoare, tot odată, cu acea stranie fixitate a privirii după care nu e greu de ghicit, de la prima vedere, un epileptic. De altfel, tânărul avea trăsături plăcute, fine şi delicate, iar faţa îi era palidă...». Portretizările acestor doi protagonişti şi antagonişti creează impresia unei notări obiective a ceea ce se poate observa la prima vedere în exteriorul tinerilor: unul are părul negru, ochii întunecaţi la culoare, iar în zâmbet ceva ironic şi plin de răutate; altul e blond, are ochii de culoare deschisă, iar chipul lui exprimă blândeţe, naivitate, delicateţe. Dar prin remarcile portretistice următoare, care însoţesc dialogul dintre eroi, Dostoievski subliniază tot mai insistent asociaţia dintre culoare şi trăsăturile de caracter. Parfion Rogojin (numele îi vom afla mai târziu) este «călătorul cu părul negru», «negriciosul», «domnul cu părul negru», «tânărul negricios», autorul, subliniind în portretul acestui erou culoarea întunecată, care se asociază cu grosolănia, impertinenţa, indiferenţa egoistă faţă de aproapele său. («Vecinul său cu chica neagră şi şuba de viţel îl examină cu acea curiozitate a omului care nu are altceva mai bun de făcut <...>, schiţând un zâmbet indiscret, prin care unii oameni îşi trădează satisfacţia lipsită de delicateţe şi bunăcuviinţă în faţa mizeriei aproapelui lui». «Şi călătorul cu părul negru fluieră a mirare, izbucnind în râs». «Ascultându-l, negriciosul surâse ironic de câteva ori şi în cele din urmă pufni şi el în râs,...»). Iar în portretizarea lui Mâşkin se evidenţiază mereu culoarea deschisă a părului şi ochilor. «Era de-a dreptul uimitoare bunăvoinţa cu care tânărul cu păr bălai şi pelerină elveţiană răspundea la toate întrebările vecinului său negricios, fără să observe măcar că unele din ele ar putea fi socotite cu totul deplasate şi că erau puse cu o indiscreţie cam sâcâitoare». «O, cât vă înşelaţi în cazul meu! începu cu un ton blând şi împăciuitor pacientul medicinii elveţiene». «...Tânărul blond se grăbi să recunoască îndată» ş.a.m.d. Abia la sfârşitul capitolului, scriitorul „denudează procedeul" adică face manifestă asociaţia latentă dintre laitmotivul coloristic şi trăsătura dominantă a caracterului fiecărui erou. La sosirea în Peterburg ambii tineri s-au împrietenit (ceea ce autorul explică prin firea lui Mâşkin, care predispune pe cei cu care vine în contact la prietenie şi împăcare) şi la despărţire îşi exprimă dorinţa de a ţine legătura. «Prinţul Mâşkin se saltă puţin de pe bancă, întinse politicos mâna lui Rogojin şi-i răspunse cu multă amabilitate: — Vin cu cea mai mare plăcere şi îţi mulţămesc pentru prietenia pe care mi-o arăţi. <...> Pentru că, îţi spun sincer, şi dumneata mi-ai plăcut mult <...> cu toate că ai o faţă mohorâtă». La care Rogojin îi răspunde: «În cazul acesta, prinţe, strigă Rogojin, dă-mi voie să te socot omul blajin desprins de cele lumeşti şi pe alde voi dumnezeu vă ocroteşte». Astfel, Mâşkin întruchipează ceea ce e luminos în natura umană şi ţine de spirit, adică divinul în om, iar Rogojin — trupescul şi diabolicul în om. La începutul romanului tema şi ideea fiecărui caracter sunt abia anunţate, ele vor fi dezvoltate pe parcursul acţiunii, printr-un ansamblu complex de mijloace de

Scanned with OKEN Scanner

caracterizare, un rol însemnat în exprimarea semnificației filozofico-morale a caracterelor acestor doi eroi l-a jucat laitmotivul coloristic. N. M. Cirkov a observat că portretele personajelor lui Dostoievski sunt țesute din culorile mediului lor («iluminarea rembrandtiană a eroului»). Astfel, prin imaginea casei lui Rogojin, Dostoievski aprofundează caracterul eroului, dându-i o perspectivă social-istorică. Un rol însemnat în realizarea acestei caracteristici social-psihologice l-a jucat laitmotivul coloristic. Mâşkin, care vine la Rogojin pentru a aplana conflictul dintre ei (am vorbit despre această vizită mai sus, în alt context problematic), îi cunoaşte casa de departe, deşi o vede pentru prima dată. «O clădire îi atrase atenţia încă de la distanţă, poate fiindcă avea o înfăţişare ciudată, şi abia mai târziu prinţul îşi aminti că în momentul acela îl străfulgerase un gând: «Asta trebuie să fie». Cu o curiozitate extremă se apropie de clădire ca să-şi verifice presupunerea; simţea că i-ar fi, nu ştia nici el de ce, foarte neplăcut să constate că a ghicit bine. Era o casă mare, mohorâtă (ne aduce aminte de „faţa mohorâtă" a lui Rogojin — A.G.), de culoare verde-cenuşie,...» E o casă negustorească tipică. «Aspectul exterior ca şi interiorul acestor case este rece şi neospitalier, totul aici pare ursuz şi neîncrezător, ca şi cum ar sta mereu la pândă; dar de unde anume vine această impresie, judecând numai după înfăţişarea casei, ar fi greu de explicat. Stilul şi contururile arhitecturale îşi au, desigur, tainele lor. Casele acestea sunt mai toate locuite aproape exclusiv de mari negustori». Descrierea interiorului este făcută în culori sumbre: domneşte întunericul prin care răzbate ici-colo sclipirea ştearsă a ramelor aurite ale tablourilor, a lambriurilor de marmoră, albul manjetelor sau strălucirea ochilor lui Rogojin «cu licăriri stranii». Casa lui Rogojin e un lăcaş al întunericului, în care de la o generaţie la alta s-a transmis un anumit fel de a fi cu obiceiuri şi apucături instinctive. Întunericul din casă este cu atât mai izbitor, cu cât afară e o zi cu mult soare. «E tare întunecoasă. Mohorâtă casă ai, observă prinţul, rotindu-şi încă o dată privirea prin cameră». Aceasta-i prima impresie ce i-o lasă lui Mâşkin interiorul casei, pe care el şi-o precizează apoi. «Înfăţişarea casei voastre poartă pecetea întregii familii, amprenta vieţii Rogojinilor de-a lungul mai multor generaţii». Toată forţa lăcomiei şi a egoismului neamului său negustoresc s-a adunat în dragostea lui Rogojin faţă de Nastasia Filipovna şi Mâşkin, care vine la Rogojin cu o intenţie împăciuitoristă să-i stingă gelozia şi ura din suflet, să se împace cu dânsul, este cuprins de îndoială şi de o nelinişte nelămurită, care, deşi el o înăbuşă în sine, se manifestă fără voia lui în aceea, că el ia inconştient cuţitul de pe masă (moment pe care l-am analizat mai sus). Predominarea întunericului în casa lui Rogojin îl întăreşte în mod subconştient pe Mâşkin în convingerea că Rogojin e în stare să ucidă.

Semnificaţia psihologică şi filozofico-morală, pe care laitmotivul coloristic o capătă pe cale asociativă, nu rămâne fixată de un anumit sens concret (culoarea părului, de exemplu), ci generalizându-se simbolic, se transferă asociativ asupra altor

Scanned with OKEN Scanner

sensuri (de la portret la caracter, de la caracter la peisaj şi invers). Când prinţul Mâşkin pleacă de la Rogojin şi hoinăreşte prin oraş pradă unei frământări interioare din ce în ce mai mari, lupta dintre alb şi negru, iese înpreună cu eroul din interiorul casei şi se dezvoltă pe planuri paralele, care se intersectează mereu şi îşi sporesc reciproc rezonanţa semantică. Această luptă pătrunde în tabloul naturii şi al oraşului («Parcul rămase pustiu; o umbră întunecoasă învălui pentru un moment soarele în asfinţit. Căldura înăbuşitoare prevestea furtună». «Sub bolta acestei porţi, unde nu pătrunde prea multă lumină, acum era aproape întuneric beznă»; «norul negru de furtună, care între timp învăluise cerul, înghiţind ultimele reflexe ale înserării...»), peisajul acompaniind şi amplificând lupta ce se dă în sufletul eroului. («Un nou imbold îi încălzi de odată inima şi pentru o clipa risipi cu lumina-i sclipitoare bezna în care tânjea şi se zbătea sufletul lui chinuit»; «Dar acum întunericul s-a destrămat, demonul e alungat, îndoielile s-au risipit, în inimă i s-a revărsat o bucurie!»; «Pentru ce acest tremur, această sudoare rece şi înfrigurare de beznă în suflet?» ş. a.). Paralelismul dintre planul peisagistic şi planul psihologic este evident subliniat în următoarele rânduri: «...şi starea lui premărgătoare crizei de epilepsie se intensifica din ce în ce mai mult. Se pare că furtuna, care se simţea demult în văzduh, se apropia ameninţător». Lupta dintre clarobscur se dezvoltă, astfel, pe trei planuri: descrierea casei lui Rogojin în perspectiva dezvăluirii sensului social-psihologic al luptei din sufletul lui Rogojin dintre dragostea faţă de Nastasia Filipovna, prietenia faţă de Mâşkin şi pornirile ereditare răutăcioase, egoiste, înrădăcinate adânc în sufletul lui; lupta dintre luciditatea raţiunii şi întunecarea treptată a conştiinţei în sufletul răvăşit al lui Mâşkin înainte de criza de epilepsie; descrierea naturii înainte de furtună, în care lupta dintre întuneric şi lumină creează o rezonanţă de amploare pentru lupta interioară a eroului, căreia îi dă proporţia unui cataclism universal (să nu uităm de semnificaţia simbolică a lui Mâşkin, cea de Hristos coborât pe pământ pentru a aduce pacea şi înţelegerea între oameni). Dar colizia coloristică din aceste trei planuri paralele dezvoltă una şi aceeaşi temă: lupta dintre divin, bine şi diabolic, rău în om. Toate aceste planuri converg într-un singur «focar» (ca să folosim expresia lui Tolstoi, care spunea, că fiecare operă literară trebuie să aibă un «focar»). Pe toate aceste planuri învinge întunericul. Rogojin, neputând învinge în sine gelozia şi sentimentul de duşmănie faţă de fratele său de cruce, vrea să-l omoare pe Mâşkin şi când în întuneric scânteiază tăişul cuţitului, ridicat de asupra lui Mâşkin, acesta este lovit de un atac de epilepsie (i se întunecă conştiinţa), iar cerul este acoperit de un nour mare şi negru şi asupra oraşului cade o ploaie torenţială. Episodul acesta nu este încă finalul tragic al romanului, dar îl prevesteşte: scena finală din casa lui Rogojin – totul e cufundat în întuneric, Rogojin îi arată lui Mâşkin după o draperie verde un iatac, de care, apropiindu-se, acesta desluşeşte, pe măsură ce i se obişnuiesc ochii cu întunericul, contururile unui corp învelit într-un cearşaf alb. E corpul neînsufleţit al

Scanned with OKEN Scanner

Nastasiei Filipovna, înjunghiată de Rogojin, lângă care amândoi, zdruncinaţi sufleteşte, vor duce toată noaptea o conversaţie de nebuni, uniţi în hotărârea de a nu ceda nimănui corpul lipsit de viaţă a femeii iubite. Mintea lui Mâşkin se întunecă incurabil.

III. 5. Limbajul eroului — componentă structurală a caracterului dialectic

Cuvântul este elementul de bază al operei literare, fără de care literatura nu poate fi concepută tot aşa, cum muzica — fără sunet, pictura — fără culoare. Întregul sistem de imagini al unei opere literare (inclusiv imaginea omului) apare, în toate straturile ei, prin intermediul stratului limbii. În acest sens limba operei literare a avut totdeauna un rol decisiv în reprezentarea artistică a omului, în plasticizarea personajului literar.

În funcţia plasticizantă a limbii operei literare pot fi distinse două momente: *funcţia comunicativ-expresivă* şi *funcţia caracterologică.* Funcţia comunicativ-expresivă a fost totdeauna o condiţie *sine qua non* a limbii operei literare. Limba operei literare capătă o funcţie caracterologică mult mai târziu, pe măsură ce imaginea artistică a omului devine caracter individual.

În literatura epică veche limba eroului rămâne pur comunicativă, adică eroul exprimă ce simte şi gândeşte, fără ca structura stilistică a frazei să reflecte starea lui sufletească, individualitatea sau starea lui socială.

O premisă hotărâtoare pentru devenirea funcţiei caracterologice a limbii operei literare a fost cea de ordin social şi ideologic: descompunerea orânduirii feudale şi afirmarea umanismului renascentist. D.S. Lihaciov, constată că literatura veche rusă încă nu cunoştea caracterizarea eroului prin limbaj. «Autorii lucrărilor ruseşti din secolele XI — XVI nu căutau să-şi exprime individualitatea sa de autor.

Epoca medievală nu cunoştea expunerea obiectivă a gândurilor şi ideilor străine. Ideile străine există numai pentru a fi negate <...>. Conştiinţa şi convingerea străină erau respinse în esenţă şi faţă de ele era exclus orice sentiment de respect.

În lucrările din secolele XI — XVI nu se aude decât vocea autorului, chiar şi atunci, când vorbesc personajele angajate în acţiune. În esenţă, vorbirea directă a personajelor este o simplă variantă a vorbirii indirecte. Vorbirea personajelor nu este redată direct, ci-i povestită de autor» [30, p. 148-149]. Această consideraţie, care explică lipsa de interes al autorului faţă de limbajul individual al personajului prin dominaţia ideologiei totalitariste a creştinismului, prin toleranţa faţă de orice alteritate, considerată ca o erezie condamnabilă, poate fi extinsă asupra întregii literaturi medievale. Ea ne ajută să înţelegem mai bine condiţiile ideologice, sociale şi morale de formare în literatură a modalităţilor de caracterizare a eroului prin limbajul lui propriu. Nu numai teologia medievală era intolerantă faţă de alt mod de a vedea lumea, ci întreaga mentalitate medievală care avea rădăcinile în societatea medievală

Scanned with OKEN Scanner

în care domnea autoritar patriarhalismul. Pe măsură ce în procesul descompunerii colectivităţii patriarhale medievale omul se afirmă şi se cunoaşte pe sine ca individualitate umană şi în literatură el începe să fie conceput şi reprezentat ca un individ care are propria sa conştiinţă de sine, filosofie a vieţii. Creşte interesul autorului faţă de tot ce-l defineşte pe om ca individualitate, inclusiv faţă de modul său individual de a vorbi şi de a-şi exprima emoţiile, sentimentele, ideile. Însă şi în literatura nouă funcţia caracterologică a limbajului se afirmă nu deodată.

În literatura Renaşterii timpurii în organizarea stilistică a limbajului mai domnea încă principiul elocvenţei poetice, când fiecare personaj (fie ostaş de rând, fie în gura morţii) îşi exprimă gândurile şi sentimentele în metafore şi epitete poetice, astfel încât apare adeseori o discrepanţă vădită între felul cum se exprimă eroul şi conţinutul stării sufleteşti exprimate. Asemenea exemple pot fi găsite şi în dramele lui Shakespeare din prima perioadă a creaţiei sale.

Capulleti, de exemplu, crezând-o moartă pe Julieta, îşi exprimă durerea de tată astfel:

«E înţepenită! /

Ah! De pe buze i-a zburat de mult / Suflarea vieţii! Pogorât-a moartea / Asupra-i ca îngheţul timpuriu / Pe floarea cea mai mândră a câmpiei /

Zace aici frumoasa floare / De moarte prihănită! Fata mea / S-a cununat cu moartea şi eu mor / Lăsându-i totul».

Toţi eroii din această scenă (ledi Capulleti, Paris, Doica) parcă se întrec: cine îşi va exprima mai frumos durerea pierderii Julietei. Pentru un scriitor realist de mai târziu limbajul eroului shakspeareian părea insuficient de realist (L. Tolstoi, B. Shaw), dar cercetătorii creaţiei marelui dramaturg au adus multe exemple concludente în sensul că Shakespeare din a doua perioadă deja urmărea să obţină prin limbajul eroului şi un efect caracterologic. Mai mult decât atât, unii cercetători văd la Shakespeare o încercare de a reflecta în structura stilistică a limbajul eroului dinamica vieţii lui sufleteşti. D. Urnov aduce în articolul *Gândul şi monologul* exemple care dovedesc tendinţa lui Shakespeare de a prinde în cuvinte devenirea gândului, acea frământare sufletească care încă nu s-a cristalizat într-un gând definitiv, unele cuvinte şi expresii căpătând un profund subtext psihologic. De exemplu, în tragedia *Regele Lear*, eroul titular, anunţând intenţia sa de a împărţi regatul între cele trei fiice ale sale, vrea să afle mai întâi care din ele îl iubeşte mai mult: «Ca apoi / A noastră largă inimă să-i dea / La fiecare după vrednicie». La întrebarea regelui «Ce ai a-mi spune», Cordelia, fiica cea mai mică şi mai iubită, care nu vrea să-şi măsoare dragostea sa dezinteresată cu cea a surorilor sale, răspunde scurt: «Nimic, stăpâne», răspuns ce este pentru tatăl-rege ca o revoltătoare sfidare filială a autorităţii paternale. Gloster, martor al acestei scene scandaloase, întorcându-se acasă, la întrebarea sa «Edmund, ce e nou?» primeşte un răspuns similar. «Cu voia voastră, mai nimic, milord.

Scanned with OKEN Scanner

Gloster. Dar de ce eşti aşa de grăbit să ascunzi epistola aceea.

Edmund. Nimic de seamă, stăpâne. *Gloster.* Ce hârtie citeai acolo? *Edmund.* Nimic, milord.

Gloster. Da? Atunci ce fel de nimic strecori în buzunar cu atâta grijă». Curiozitatea plină de suspiciune, ce-l cuprinde pe Gloster la auzul răspunsului lui Edmund şi insistenţa cu care vrea să afle ce se ascunde după acest «nimic», ne sugerează că Gloster se află sub impresia răspunsului Cordeliei, care l-a făcut, pe el ca tată, să se gândească la proprii săi feciori. Prin aceasta se explică uşurinţa cu care Edmund îl face pe Gloster să creadă, că Edgar, fiul iubit, pune la cale uciderea lui. Este concludent în acest sens şi limbajul lui Hamlet. «Dezvoltarea internă a tragediei este atât de complicată şi vertiginoasă, încât limbajul personagelor abia de-i poate ţine pasul. Shakespeare a reflectat în *Hamlet* momentul dinamic al vieţii sufleteşti, când încordarea statică cedează locul meditaţiei analitice. <...> Dramaturgul a căutat să respecte unitatea nemijlocită dintre sentimentul eroului şi cuvântul lui. (...) Despre orice ar vorbi prinţul, cuvintele lui reflectă, direct sau indirect, starea unui om obsedat de anumite căutări morale. Toate monologurile şi replicele lui se înscriu într-un întreg sistem asociativ» [40, p. 174-178]. În limbajul prinţului Hamlet întâlnim adeseori o triplare a aceluiaşi cuvânt sau aceleiaşi expresii. După cum observă acelaşi exeget, acest tic verbal apare în limbajul prinţului după întâlnirea cu năluca regelui Hamlet, care îi dezvăluie taina morţii sale şi-i cere „Răzbunare! Răzbunare! Răzbunare!". Această imitaţie inconştientă a expresiei tatălui în dialoguri în care discută alte subiecte ne face să bănuim fluxul interior al gândirii obsesive a eroului. De asemenea şi metaforele în limbajul eroilor nu mai sunt ca în piesele din tinereţe numai o ornamentare poetică a vorbirii eroului, ci adeseori contribuie la reliefarea caracterului şi chiar a dialecticii lui [41].

În roman interesul autorului faţă de limbajul eroului sporeşte abia în romanul din secolul al XVIII-lea. Scriitorii din această epocă sunt preocupaţi tot mai conştient să reflecte prin limbajul eroului situaţia concretă a comunicării şi starea sufletească în care se află personajul, vârsta, ocupaţia profesională şi starea lui socială. Câteva momente interesante în acest sens găsim în romanul lui Shoderlos de Laclos *Legături primejdioase*. Acesta-i un roman psihologic epistolar. Fondul lui analitic se manifestă în corespondenţa dintre marchiza de Mertey şi vicontele de Valmon. În scrisorile trimise unul altuia ei (doi seducători de profesie, care văd în dragoste un câmp de luptă, pe care se vor nişte cuceritori şi cunoscători ai naturii umane) îşi descriu cinic, cu prisos de amănunte izbânzile sale şi-şi discută procedeele prin care au reuşit să-şi capteze victima. Arta lor constă în aceea ca prin simularea dragostei să aprindă focul patimii în sufletul victimei alese şi, păstrându-şi luciditatea minţii, s-o aservească voinţei sale, ca apoi s-o chinuie printr-o indiferenţă umilitoare. Ei caută să fure dragostea partenerului, fără a-i dărui în schimb nimic din căldura sufletului său în

Scanned with OKEN Scanner

afară de cuvinte înşelătoare. Iată de ce marchiza Mertey, la propunerea vicontelui de Valmon de a relua dragostea lor îi răspunde că această dragoste ar semăna cu jocul în cărţi a doi trişori care-şi cunosc vicleşugurile unul altuia. Ei se comportă în dragoste ca doi actori iscusiţi şi ţin într-atâta la aceasta, încât, când vor să-şi arăte superioritatea unuia faţă de celălalt, îşi reproşează fie că nu joacă destul de iscusit, fie că s-a îndrăgostit lulea. Astfel, marchiza de Mertey face următoarele obiecţii critice pe marginea scrisorii lui Valmon către preşedinta de Turvel. «Dar ceea ce mă miră din partea dumitale e că n-ai băgat de seamă, că nimic nu e mai greu în dragoste decât să scrii ce nu simţi. Adică să scrii în chip verosimil: nu doar că nu te-ai sluji de aceleaşi cuvinte, dar nu le potriveşti la fel sau le potriveşti şi asta-i de ajuns. Reciteşte-ţi scrisoarea întocmită cu o ordine care te dă de gol la fiecare frază. Vreau să cred, că preşedinta dumitale nu e destul de pregătită ca să-şi dea seama de asta; dar ce are a face? efectul nu e mai puţin ratat. Acesta e cusurul romanelor; autorul se sileşte din răsputeri să se înferbinte, iar cititorul rămâne rece. *Eloiza* e singurul care face excepţie — şi, cu tot talentul autorului, anume observaţia aceasta m-a făcut totdeauna să cred că fondul romanului e adevărat. Nu tot aşa stau lucrurile, când vorbeşti. Obişnuinţa de a-ţi studia vocea îi conferă sensibilitate; uşurinţa lacrimilor i-o sporeşte; expresia dorinţei se confundă în ochi cu acea a afecţiunii; în sfârşit, vorbirea lipsită de şir dă mai degrabă acea tulburare şi acea dezordine care sunt semnele veritabilei elocvenţe amoroase». Evident, această observaţie a marchizei depăşeşte cadrul episodului respectiv din roman, în scrisoarea ei şi-a găsit expresie şi meditaţia autorului asupra stilisticii romanului din timpul său, preocuparea lui de a crea o nouă structură stilistică a limbajului personajului.

Romanul din secolul al XVIII-lea a înregistrat în literatură un mare progres în ceea ce priveşte caracterizarea socială şi psihologică a eroului prin limbajul lui, dar caracterizarea socială şi caracterizarea psihologică încă nu s-au îmbinat organic în limbajul personajului. În linii mari se poate spune: caracterizarea socială a eroului prin limbaj s-a dezvoltat în «romanul obiectiv», pe când în «romanul subiectiv» se căuta a se reflecta în limbajul eroului starea lui psihologică. «Romanul obiectiv», care tindea să fie un tablou panoramic al vieţii omului, căuta să reflecte felul de a se exprima al reprezentanţilor diferitelor pături sociale, introducând în limbajul eroului expresii profesionale, jargonice ce adânceau caracterizarea lui socială. În acest tip de roman apare, cum a demonstrat Bahtin, plurilingvismul (многоязычие). «Romanul subiectiv» sau romanul psihologic, concentrându-şi atenţia asupra universului interior al unui singur erou, a insistat, mai cu samă, asupra veridicităţii psihologice a felului de a se exprima al eroului în funcţie de starea lui sufletească.

Romanul din secolul al XVIII-lea, deşi manifestă un interes tot mai pronunţat faţă de «cuvântul străin» (Bahtin), totuşi rămâne în linii mari o povestire a autorului despre erou, caracterizarea auctorială predominând covârşitor asupra momentelor de

Scanned with OKEN Scanner

autoexprimare a eroului, adică este, după terminologia lui M. Bahtin, un roman monologic sau omofonic. În romanul din secolul al XIX-lea limbajul eroului ocupă un loc tot mai însemnat, îngustând în mod esenţial zona naraţiunii auctoriale. În romanul modern dialogul, monologul interior şi alte forme de autoexprimare a eroului ocupă un loc tot mai însemnat. Cerinţa ca fiecare erou să vorbească în limbajul său propriu, adecvat individualităţii şi stării lui sociale, nivelului intelectual şi cultural, a devenit pentru romancierul modern un principiu de bază în reprezentarea artistică a omului. Faptul că eroul vorbeşte în limba autorului, care nu corespunde caracterului dat, însemna, pentru romancierul realist din secolul al XIX-lea, o deficienţă stilistică din cele mai grave. M. Bahtin distinge în limba artistică a romanului două zone diferite: «cuvântul autorului» şi «cuvântul eroului», între care «există relaţii reciproce foarte complicate. De înţelegerea lor justă depinde foarte mult, în ce măsură cititorul va pătrunde în conţinutul de idei al operei artistice» [42, p. 72-233].

Romanele lui Tolstoi şi Dostoievski marchează un punct culminant şi în transformarea limbajului eroului într-o componentă principală a caracterului dialectic.

Dostoievski într-o scrisoare către fratele său se indigna de inerţia criticilor, care, neînţelegând limbajul polifonic al romanului *Oameni sărmani*, confundau limbajul eroului cu stilul autorului. «Ei nu pot pricepe cum se poate scrie într-un asemenea stil. S-au obişnuit să vadă în toate mutra scriitorului, eu pe a mea, însă, nu le-am arătat-o. Lor nici prin cap nu le trece că vorbeşte Devuşkin, ci nu eu, că Devuşkin nici nu poate vorbi altfel. Romanul li se pare volubil, iar în el un cuvânt de prisos nu-i». În procesul de lucru asupra chipului, Dostoievski căuta să surprindă, pe lângă trăsăturile fizice şi gesturile caracteristice, felul propriu de a se exprima al fiecărui erou, astfel încât îl avea în închipuire ca pe un individ uman real, cu totul independent de personalitatea autorului. El ţinea foarte mult la fiecare expresie a eroului şi în scrisorile sale către redactorii săi îi ruga mereu să nu redacteze limbajul eroului, mai ales acele expresii ale lui ce li se pot părea o neglijenţă stilistică a autorului. «Se înţelege, că multe din învăţăturile stareţului Zosima (sau, mai bine zis, modul de exprimare al lor) aparţin acestui chip, adică reprezentării lui artistice. Eu, dacă ar fi să le exprim, le-aş expune în altă formă şi în altă limbă. El, însă, nu putea să se exprime nici în altă limbă, nici în alt spirit. În caz contrar imaginea lui artistică n-ar apare».

Tot atât de neînduplecat, când venea vorba de redactarea unor devieri ale limbajului artistic de la normele limbii literare, era L. Tolstoi. Criticul V. V. Strahov se plângea într-o scrisoare de faptul că este imposibil să te înţelegi cu Tolstoi în această privinţă. În structurarea stilistică a limbajului eroului Tolstoi şi Dostoievski căutau, în primul rând, adevărul caracterologic.

La serata Annei Pavlovna Şerer, cu care începe romanul-epopee *Război şi pace*, Lev Tolstoi ne face cunoştinţă cu o mulţime de personaje, reuşind de la bun

Scanned with OKEN Scanner

început să-l întipărească pe fiecare din ei în mintea cititorului. Pe lângă descrierea înfăţişării exterioare, a gesturilor, mimicii, ţinutei vestimentare, un loc însemnat în plasticizarea fiecărui personaj îl ocupă limbajul lui. Prin felul de a vorbi al fiecăruia scriitorul dezvăluie legătura organică a individului cu epoca sa şi cu mediul său social. Despre prinţul Vasilii autorul ne spune. «Vorbea franceza aleasă, în care bunicii noştri nu numai că se exprimau, dar în care şi gândeau şi o rosteau cu acele intonaţii molcome, cu nuanţe de condescendenţă, caracteristice oamenilor cu experienţă de viaţă, îmbătrâniţi pe lângă curte şi în înalta societate». Prinţul Vasilii arborează poza unui curtean copleşit de marile probleme ale statului şi "care, doar din condescendenţă, întreţine conversaţii particulare mondene", pe când în realitate el e un om mărginit, fără o idee proprie despre evenimentele politice şi nu face la curte altceva decât să-şi caute de propriile interese. Iar amfitrioana, fiind «confidenta binecunoscută a împărătesei», se arată în societate o adeptă înflăcărată a politicii ţarului. «De altfel îşi datora faima ei în societate pasiunii cu care discuta întotdeauna; uneori trebuia să pară entuziastă chiar când nu era dispusă la asta, pentru a nu înşela aşteptările celor care o cunoşteau. Zâmbetul reţinut ce flutura necontenit pe faţa Annei Pavlovna, deşi nepotrivit cu trăsăturile ei de femeie trecută, arăta, întocmai ca la copiii răsfăţaţi, conştiinţa limpede a acestui cusur plin de farmec, de care ea nu voia, nu putea şi nici nu găsea cu cale să se dezbare.

În toiul acestei discuţii politice, Anna Pavlovna se înflăcără.

— Ah, nu-mi vorbi de Austria! Poate nu înţeleg nimica, dar Austria n-a dorit nici odată şi nu doreşte nici azi războiul. Ea ne trădează. Rusia, ea singură trebuie să fie salvatoarea Europei! Binefăcătorul nostru cunoaşte înalta sa chemare şi-i va fi credincios. E singurul lucru în care cred! Bunului şi minunatului nostru suveran îi revine acest măreţ rol în lume; şi el e aşa de virtuos şi de mărinimos, încât dumnezeu nu-l va părăsi, şi-l va ajuta să-şi împlinească menirea de a strivi hidra revoluţiei întruchipată de acest ucigaş...» ş. a. m. d. Această tiradă nu este decât o simulare iscusită a înflăcărării, pe care toţi o înţeleg şi o acceptă ca atare, pe când adevărata înflăcărare pare în înalta societate o mujicească lipsă de stil, dovadă a unei proaste educaţii. Pierre, la începutul romanului un tânăr de douăzeci de ani, întors nu demult din Franţa postrevoluţionară, sincer până la naivitate şi dornic de a se avânta în discuţii asupra evenimentelor actuale şi ultimelor idei în ştiinţă şi filozofie, uitând de manierele alese, se distinge pregnant de toţi musafirii. Anna Pavlovna urmăreşte cu nelinişte figura mare, neîndemnatecă a acestui tânăr «cu privirea lui inteligentă şi timidă în acelaşi timp, scrutătoare şi dreaptă». Şi anume înflăcărarea nesimulată cu care discută Pierre, o îngrijorează în mod deosebit pe amfitrioană. «Ana Pavlovna, tot uitându-se la Pierre, tânărul care o neliniştea mai mult, observă, că acesta vorbea cam însufleţit şi tare cu abatele şi se grăbi spre locul unde se ivise primejdia, cu gândul să intervină. În adevăr, Pierre izbutise să lege cu abatele o discuţie asupra problemei

Scanned with OKEN Scanner

început să-l întipărească pe fiecare din ei în mintea cititorului. Pe lângă descrierea înfăţişării exterioare, a gesturilor, mimicii, ţinutei vestimentare, un loc însemnat în plasticizarea fiecărui personaj îl ocupă limbajul lui. Prin felul de a vorbi al fiecăruia scriitorul dezvăluie legătura organică a individului cu epoca sa şi cu mediul său social. Despre prinţul Vasilii autorul ne spune. «Vorbea franceza aleasă, în care bunicii noştri nu numai că se exprimau, dar în care şi gândeau şi o rosteau cu acele intonaţii molcome, cu nuanţe de condescendenţă, caracteristice oamenilor cu experienţă de viaţă, îmbătrâniţi pe lângă curte şi în înalta societate». Prinţul Vasilii arborează poza unui curtean copleşit de marile probleme ale statului şi "care, doar din condescendenţă, întreţine conversaţii particulare mondene", pe când în realitate el e un om mărginit, fără o idee proprie despre evenimentele politice şi nu face la curte altceva decât să-şi caute de propriile interese. Iar amfitrioana, fiind «confidenta binecunoscută a împărătesei», se arată în societate o adeptă înflăcărată a politicii ţarului. «De altfel îşi datora faima ei în societate pasiunii cu care discuta întotdeauna; uneori trebuia să pară entuziastă chiar când nu era dispusă la asta, pentru a nu înşela aşteptările celor care o cunoşteau. Zâmbetul reţinut ce flutura necontenit pe faţa Annei Pavlovna, deşi nepotrivit cu trăsăturile ei de femeie trecută, arăta, întocmai ca la copiii răsfăţaţi, conştiinţa limpede a acestui cusur plin de farmec, de care ea nu voia, nu putea şi nici nu găsea cu cale să se dezbare.

În toiul acestei discuţii politice, Anna Pavlovna se înflăcără.

— Ah, nu-mi vorbi de Austria! Poate nu înţeleg nimica, dar Austria n-a dorit nici odată şi nu doreşte nici azi războiul. Ea ne trădează. Rusia, ea singură trebuie să fie salvatoarea Europei! Binefăcătorul nostru cunoaşte înalta sa chemare şi-i va fi credincios. E singurul lucru în care cred! Bunului şi minunatului nostru suveran îi revine acest măreţ rol în lume; şi el e aşa de virtuos şi de mărinimos, încât dumnezeu nu-l va părăsi, şi-l va ajuta să-şi împlinească menirea de a strivi hidra revoluţiei întruchipată de acest ucigaş...» ş. a. m. d. Această tiradă nu este decât o simulare iscusită a înflăcărării, pe care toţi o înţeleg şi o acceptă ca atare, pe când adevărata înflăcărare pare în înalta societate o mujicească lipsă de stil, dovadă a unei proaste educaţii. Pierre, la începutul romanului un tânăr de douăzeci de ani, întors nu demult din Franţa postrevoluţionară, sincer până la naivitate şi dornic de a se avânta în discuţii asupra evenimentelor actuale şi ultimelor idei în ştiinţă şi filozofie, uitând de manierele alese, se distinge pregnant de toţi musafirii. Anna Pavlovna urmăreşte cu nelinişte figura mare, neîndemnatecă a acestui tânăr «cu privirea lui inteligentă şi timidă în acelaşi timp, scrutătoare şi dreaptă». Şi anume înflăcărarea nesimulată cu care discută Pierre, o îngrijorează în mod deosebit pe amfitrioană. «Ana Pavlovna, tot uitându-se la Pierre, tânărul care o neliniştea mai mult, observă, că acesta vorbea cam însufleţit şi tare cu abatele şi se grăbi spre locul unde se ivise primejdia, cu gândul să intervină. În adevăr, Pierre izbutise să lege cu abatele o discuţie asupra problemei

Scanned with OKEN Scanner

echilibrului politic, iar abatele, cucerit, se vede, de înflăcărarea naivă a tânărului, îşi desfăşura în faţa lui ideile sale favorite. Şi unul şi celălalt discutau cu prea multă însufleţire, şi acest lucru nu-i era pe plac Annei Pavlovna».

Andrei Bolkonski, de asemenea, se desprinde din societatea adunată în salonul Annei Pavlovna, dar limbajul lui se deosebeşte net de limbajul lui Pierre. Felul lui de a pronunţa cuvintele sec, cu ironie rece şi chiar dispreţ, ne arată, că el cunoaşte bine nimicnicia acestor oameni cu aere de distincţie, care se pretind crema societăţii şi de care este dezgustat. Dar intonaţia lui Andrei se schimbă brusc, în vocea lui apare o notă de căldură sufletească, când se întâlneşte cu Pierre, sinceritatea şi naturaleţa căruia îl mişcă.

Prin felul de a vorbi al fiecărui invitat al Annei Pavlovna Şerer, Tolstoi reflectă fizionomia morală şi spirituală a societăţii înalte din epoca care a dat naştere mişcării decembriştilor.

Tolstoi şi Dostoievski caută să reflecte unitatea dialectică dintre social şi individual în om şi în limbajul eroului. Drept exemple concludente ne pot servi limbajul bătrânului Bolkonski şi al lui Macar Devuşkin (eroul lui Dostoievski din *Oameni sărmani*), care au fost obiectul unor analize stilistice detailate şi profunde pentru academicianul V. V. Vinogradov. Prinţul Bolkonski, care de mult timp duce o viaţă retrasă la moşia sa, s-a format în secolul 18, când a participat activ la viaţa de stat. Limbajul lui este constituit din diverse filoane stilistice ale limbii acelui secol. Impecabila limbă literară franceză se îmbină cu o rusească plină de reminiscenţe arhaice, cu elemente ale stilului oficial-cancelaresc impregnat de germanizme, ale stilului militar *a la* Suvorov şi ale stilului epistolar arhaic, iar în conversaţiile familiare pătrund expresii din limba vorbită a poporului [43, p. 214]. Tendinţa lui Tolstoi de a dezvălui complexitatea interioară a caracterului se manifestă şi în complexitatea stilistică a limbajului personajului. Diversele elemente stilistice social-tipice ale limbii ruse din acea epocă formează în ansamblu un limbaj individualizat pregnant, care reliefează un caracter contradictoriu, dar unitar în complexitatea sa. Individualitatea eroului este un focar în care converg diverse sfere sociale.

Limbajul lui Devuşkin, care, susţine acelaşi savant, a însemnat un pas important în dezvoltarea realismului în literatura rusă, este de asemenea format din mai multe stiluri social-tipice caracteristice pentru mediul social în care trăieşte eroul. Pentru a obţine o reliefare cât mai pregnantă a chipului, Dostoievski, observă Vinogradov, scoate limbajul eroului din cadrul limbii literare şi al limbii vorbite a intelectualului din acel timp. Scrisorile lui Devuşkin sunt presărate de asemenea cuvinte şi fraze ale căror nuanţe social-expresive configurează reliefat chipul unui consilier titular bătrân şi cu puţină carte.

Temelia limbajului eroului o constituie limba vorbită de populaţia simplă de la oraş, presărată cu unităţi frazeologice din limba sosloviei de mici slujbaşi. Anumite

Scanned with OKEN Scanner

expresii, caracteristice pentru scrisul cancelaresc, la care eroul apelează, când se loveşte de anumite noţiuni pe care nu le înţelege, evidenţiază amprenta pe care a lăsat-o munca de cancelarie asupra mentalităţii lui. Despre nivelul de cultură al eroului ne vorbesc şi elementele din slavona bisericească sau utilizarea inexactă a unor neologisme, când vrea să se pronunţe asupra unor chestiuni mai savante, care se află evident în afara orizontului lui cultural. Iar sentimentele sale faţă de Varenica el şi le exprimă într-o limbă livrescă veche, cu nuanţe sentimentaliste [44, p. 477-492].

Însă contribuţia principală a lui Tolstoi şi Dostoievski constă în faptul că la ei limbajul personajului a devenit o componentă structurală a caracterului dialectic.

Comparând caracterizarea eroului prin limbaj din romanele lui Tolstoi şi din cele ale lui Dostoievski, vom face mai evidentă dependenţa structurii stilistice a limbajului eroului de structura dialectică a caracterului şi de stilul individual al fiecărui scriitor.

Caracterele create de Tolstoi trec în evoluţia sa interioară prin mai multe crize sufleteşti, din care eroii ies mai maturi, înnoiţi spiritual, cu o nouă experienţă de viaţă. Schimbările interioare se manifestă şi în limbajul eroului. Vom lua pentru exemplificare limbajul lui Pierre Bezuhov. Pierre, ca şi toţi eroii principali ai lui Tolstoi, este animat de căutarea unei căi adevărate în viaţă. În căutările frământate ale sensului mare al vieţii perioada de ascensiune şi avânt sufletesc, când eroul crede că a găsit marele adevăr al vieţii şi că păşeşte pe calea dreaptă a desăvârşirii morale, este urmată de o perioadă când el, sub influenţa mediului sau cedând propriilor slăbiciuni, se abate de la ceea ce credea a fi o cale justă în viaţă. Întrucât eroul lui Tolstoi nu poate trăi fără un ideal mare, fără un scop major, în aceste momente de rătăcire el trece printr-o adevărată criză morală şi sufletească, până când sub influenţa unor fapte importante de viaţă nu descoperă un nou sens al vieţii şi se pătrunde de un nou ideal, care îi dă existenţei lui o anumită finalitate. Structura stilistică a limbajului lui Pierre (ca şi al altor eroi din romanele scriitorului) variază în funcţie de metamorfozele sufleteşti prin care trece eroul pe parcursul romanului. Iată-l pe Pierre într-un moment foarte ruşinos al vieţii sale, după duelul cu Dolohov, pe care l-a provocat într-un acces de mânie. Crezând că l-a omorât pe Dolohov, Pierre trece prin grave mustrări de conştiinţă şi ajunge la concluzia că această faptă antiumană este o consecinţă legitimă a vieţii duse în minciună de dânsul în ultimul timp. El simte că s-a împotmolit în minciună, că trebuie să schimbe ceva radical în modul lui de viaţă, fără să ştie încă ce şi cum trebuie s-o facă. În această perioadă de criză limbajul eroului manifestă, prin dialog, monologul interior şi notiţele din jurnalul intim, incertitudinea şi rătăcirea lui interioară: «Ce-a fost asta? se întreabă el singur. I-am ucis ibovnicul. Da, l-am ucis pe ibovnicul nevestei mele. Da, asta a fost. De ce? Cum de am ajuns la asta? «Fiindcă te-ai însurat cu ea», — îi răspunde o voce lăuntrică.

«Dar cu ce sunt eu vinovat?—se întreabă el iar. Eşti vinovat, că te-ai însurat

Scanned with OKEN Scanner

cu ea fără s-o iubeşti, fiindcă te-ai lăsat înşelat şi pe tine şi pe ea! Şi îi apăru în minte seara aceea când după masa de la prinţul Vasilii îi spusese cuvintele ce i se dezlipiseră atât de greu de pe limbă: «Je vous aime». De aici veneau toate, din cuvintele acestea s-au tras toate! Simţeam eu, da, de atunci am simţit, gândea el, am simţit că nu era bine, că nu aveam dreptul la asta. Şi acum: iată, se adevereşte! <...> Ea, numai ea, e singura vinovată de tot ce s-a întâmplat, îşi spunea el. Ei şi? De ce mi-am legat viaţa de a ei, de ce i-am spus acel «Je vous aime», care era o minciună şi chiar mai rău decât o minciună. Sunt vinovat şi trebuie să sufăr... Ce? Ruşinea numelui, nefericirea vieţii mele? Ei, toate-s mofturi, se gândi el, şi dezonoarea şi onoarea, toate-s convenţionalisme, nu depinde nimic de mine»<...>.

Dar chiar în momentul în care-şi socotea cugetul împăcat cu acest soi de gânduri îi apăru de odată în minte ea şi, retrăind clipele în care îi declarase cu atâta pasiune dragostea lui nesinceră, simţi că sângele îi năvăleşte în inimă şi se văzu nevoit din nou să umble, să se agite, în prada impulsului de a rupe, de a sparge tot ce-i ieşea în cale. «De ce i-am spus: «Je vous aime» îşi imputa singur, mereu». Căutările morale îl aduc pe Pierre la masonerie. În această perioadă de viaţă vorbirea lui devine curgătoare, căpătând caracterul propovăduirii masonice, ca în conversaţia lui cu Andrei Bolkonski: «Numai venerabila noastră fraternitate masonică are un sens real în viaţă, tot restul nu e decât vis, — spuse Pierre. — Trebuie să înţelegi, dragă prietene, că în afară de această uniune, tot restul lumii e plin de minciună şi nedreptate şi admit că pentru un om inteligent şi bun nu mai e nimic altceva de făcut decât să-şi ducă viaţa aşa ca dumneata, dându-şi doar osteneala să nu dăuneze celorlalţi. Dar însuşeşte-ţi principiile noastre de bază, întră în frăţia noastră, încredinţează-ni-te şi lasă-te condus de noi şi te vei simţi numaidecât, aşa cum m-am simţit şi eu, o verigă din marele lanţ nevăzut al cărui început se pierde în înaltul cerului». În elocvenţa aceasta a lui Pierre se simte ceva imitativ, ceva trecător în felul de a fi al eroului, ceva ce nu ţine de esenţa caracterului dat. Prin limbajul lui Pierre, cu o vădită amprentă a stilului masonic, Tolstoi ne face să înţelegem, că această cumpătare şi încredere că a găsit înţelepciunea vieţii în principiile masonice sunt iluzorii. Şi într-adevăr, peste puţin timp eroul este cuprins din nou de îndoieli şi neîncredere în sine. Anii de război, participarea la bătălia de la Borodino, unde a fost martor ocular al eroismului ostaşilor de rând, prizonieratul, în timpul căruia s-a apropiat de omul din popor, au contribuit la transformarea umanismului abstract în convingeri social-politice antimonarhiste. În epilogul romanului Pierre întruchipează un lider al mişcării decembriste. Limbajul lui Pierre din conversaţia cu Nicolai Rostov şi Denisov învederează fermitatea unui om care cunoaşte şi apreciază în mod realist ceea ce se petrece în viaţa societăţii şi este convins de necesitatea unor transformări radicale în orânduirea administrativă şi politică a ţării. «Iată ce este! Situaţia în Peterburg e următoarea: împăratul nu se mai amestecă în nici o afacere. S-a lăsat cu

Scanned with OKEN Scanner

totul pradă misticismului. (Pierre nu mai ierta nimănui misticismul) şi nu mai vrea decât să aibă linişte, iar linişte nu pot da decât oamenii aceştia *sans foi, ni loi* (fără conştiinţă şi fără onoare), care taie şi spânzură fără să stea mult pe gânduri: Magniţcii, Arakceev şi tutti-quanti (şi alţii de teapa lor).

<...> Totul se duce de râpă. În justiţie domneşte jaful, în armată totul se face numai cu bătaia, cu muştruluiala şi cu deportările; poporul e chinuit; cultura e înăbuşită. Tot ce e tânăr şi cinstit e înăbuşit! Toată lumea vede că lucrurile nu pot să meargă aşa. Prea a fost întinsă coarda; va plesni cu siguranţă...»

Dostoievski, spre deosebire de Tolstoi, nu urmăreşte în romanele sale o evoluţie în timp a caracterului, el, după cum s-a spus mai sus, dezvăluie dialectica caracterului ca pe o luptă dintre tendinţe contrare ce se dă în sufletul omului. Limbajul eroului la Dostoievski este structurat stilistic în vederea creării unui caracter antitetic. Unul din cele mai mari succese ale scriitorului în dezvăluirea prin limbaj a contradicţiilor ce sfâşie sufletul eroului este, fără îndoială, limbajul lui Dmitrii Karamazov, poate cel mai dezechilibrat şi mai violent în pasiunile sale dintre eroii lui Dostoievski. Fiind o fire pătimaşă, exaltată, «robul unor pofte pe care nu e în stare să şi le stăpânească», Dmitrii acţionează deseori sub obsesia unor dorinţi impulsive, irezistibile, faptele eroului venind în conflict cu conştiinţa lui morală, ceea ce dă naştere unor frământări chinuitoare în sufletul acesta, unde «se întâlnesc toate extremele şi toate contradicţiile sălăşluiesc laolaltă». Dostoievski zugrăveşte drama sufletească a omului care, însetat de viaţă, nu poate renunţa la plăcerile ei, chiar dacă ele i se înfăţişează în forme ce contrazic conştiinţa lui morală. Eroul nici nu se poate reţine pe sine, fiindcă viaţa onestă, cumpătată, fără pasiuni tulburătoare, ar deveni pentru dânsul insipidă, plictisitoare, nici nu poate înăbuşi în sine glasul conştiinţei, care îl mustră mereu şi-l face să se vadă pe sine în chipul unui satir, astfel încât plăcerea şi durerea se întrepătrund şi se condiţionează reciproc în sufletul lui. Aducem câteva spicuiri din confesiunea lui Mitea. «Uite aşa mă prăvălesc eu acum, ca în vis. Dar nu mi-e frică. — îi mărturiseşte el lui Alioşa. — Adică mi-e frică, dar e mai mult o teamă dulce». «...Mi-au plăcut mai mult ulicioarele, fundăturile pustii şi întunecoase, aşa cum găseşti dincolo de gura pieţei. Acolo te pândeşte la fiecare pas aventura, surpriza acolo găseşti tăvălite în noroi bucăţi de aur curat. <...> Mi-au fost dragi şi desfrâul şi ticăloşia lui. Îmi plăcea cruzimea: nu sunt oare o ploşniţă, o lighioană veninoasă». Cufundarea în desfrâu nu ucide în sufletul lui Mitea setea de frumos şi bine, ci, dimpotrivă, o face şi mai acută. «Mă gândesc la om, fiindcă şi eu sunt din aceeaşi plămadă:

Smuls din neagra-i înjosire,
Să vezi omul bun, frumos,
Cum se leagă de iubire
De pământul generos.

Scanned with OKEN Scanner

totul pradă misticismului. (Pierre nu mai ierta nimănui misticismul) şi nu mai vrea decât să aibă linişte, iar linişte nu pot da decât oamenii aceştia *sans foi, ni loi* (fără conştiinţă şi fără onoare), care taie şi spânzură fără să stea mult pe gânduri: Magniţcii, Arakceev şi tutti-quanti (şi alţii de teapa lor).

<...> Totul se duce de râpă. În justiţie domneşte jaful, în armată totul se face numai cu bătaia, cu muştruluiala şi cu deportările; poporul e chinuit; cultura e înăbuşită. Tot ce e tânăr şi cinstit e înăbuşit! Toată lumea vede că lucrurile nu pot să meargă aşa. Prea a fost întinsă coarda; va plesni cu siguranţă...»

Dostoievski, spre deosebire de Tolstoi, nu urmăreşte în romanele sale o evoluţie în timp a caracterului, el, după cum s-a spus mai sus, dezvăluie dialectica caracterului ca pe o luptă dintre tendinţe contrare ce se dă în sufletul omului. Limbajul eroului la Dostoievski este structurat stilistic în vederea creării unui caracter antitetic. Unul din cele mai mari succese ale scriitorului în dezvăluirea prin limbaj a contradicţiilor ce sfâşie sufletul eroului este, fără îndoială, limbajul lui Dmitrii Karamazov, poate cel mai dezechilibrat şi mai violent în pasiunile sale dintre eroii lui Dostoievski. Fiind o fire pătimaşă, exaltată, «robul unor pofte pe care nu e în stare să şi le stăpânească», Dmitrii acţionează deseori sub obsesia unor dorinţi impulsive, irezistibile, faptele eroului venind în conflict cu conştiinţa lui morală, ceea ce dă naştere unor frământări chinuitoare în sufletul acesta, unde «se întâlnesc toate extremele şi toate contradicţiile sălăşluiesc laolaltă». Dostoievski zugrăveşte drama sufletească a omului care, însetat de viaţă, nu poate renunţa la plăcerile ei, chiar dacă ele i se înfăţişează în forme ce contrazic conştiinţa lui morală. Eroul nici nu se poate reţine pe sine, fiindcă viaţa onestă, cumpătată, fără pasiuni tulburătoare, ar deveni pentru dânsul insipidă, plictisitoare, nici nu poate înăbuşi în sine glasul conştiinţei, care îl mustră mereu şi-l face să se vadă pe sine în chipul unui satir, astfel încât plăcerea şi durerea se întrepătrund şi se condiţionează reciproc în sufletul lui. Aducem câteva spicuiri din confesiunea lui Mitea. «Uite aşa mă prăvălesc eu acum, ca în vis. Dar nu mi-e frică. — îi mărturiseşte el lui Alioşa. — Adică mi-e frică, dar e mai mult o teamă dulce». «...Mi-au plăcut mai mult ulicioarele, fundăturile pustii şi întunecoase, aşa cum găseşti dincolo de gura pieţei. Acolo te pândeşte la fiecare pas aventura, surpriza acolo găseşti tăvălite în noroi bucăţi de aur curat. <...> Mi-au fost dragi şi desfrâul şi ticăloşia lui. Îmi plăcea cruzimea: nu sunt oare o ploşniţă, o lighioană veninoasă». Cufundarea în desfrâu nu ucide în sufletul lui Mitea setea de frumos şi bine, ci, dimpotrivă, o face şi mai acută. «Mă gândesc la om, fiindcă şi eu sunt din aceeaşi plămadă:

Smuls din neagra-i înjosire,
Să vezi omul bun, frumos,
Cum se leagă de iubire
De pământul generos.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce-i de făcut? Cum să mă leg pentru totdeauna de pământ? <...> Merg şi nu ştiu unde o să ajung: acolo unde bântuie ruşinea şi duhoarea sau spre zarea luminii şi a bucuriei? Asta-i nenorocirea, căci totul pe lumea asta este o enigmă! De câte ori mi se întâmplă să mă cufund în cea mai abjectă, mai ticăloasă mocirlă a desfrâului (şi mereu se întâmplă să mă cufund), totdeauna îmi spun în gând versurile acestea închinate lui Gheres şi omului».

Dostoievski reflectă profund prin limbajul lui Mitea Karamazov oscilaţiile chinuitoare între pornirile vicioase, grosolane şi pornirile spre bine şi frumos. Limbajul eroului este ţesut din elemente estetice contradictorii: vorbirea eroului ba se ridică la note de un patetism poetic, ba se coboară la note vulgare, grosolane, exprimând amplitudinea oscilaţiilor interioare. În vorbirea sa Mitea uneori trece brusc la declamarea unor versuri din Goethe, Schiller, Puşkin despre noblețea şi frumusețea omului pe care le pronunţă cu o însufleţire înduioşată, până la lacrimi. Tonul patetic al vorbirii lui Mitea exprimă trebuinţa de frumos, noblețe, iubire curată («sufletul meu te caută cu nesaţ», «ştii tu pentru ce te-am chemat, pentru ce te-am aşteptat, pentru ce te-am dorit din adâncul inimii, cu nesaţ, cu toate fibrele fiinţei mele...», se adresează el lui Alioşa). Dar sensul caracterologic al limbajului acestui erou se concentrează, mai ales, în anumite expresii-laitmotive. În conversaţiile ce le are cu alte personaje, eroul, obsedat de frământările sale interioare, recurge la anumite expresii enigmatice care, revenind insistent în limbajul eroului, dezvăluie ceva esenţial în drama lui sufletească. În limbajul lui Mitea este frecventă imaginea «soarelui ce saltă în tării» pe care o întâlnim în diferite variaţiuni. «Ba nu, zău, chiar ţi-a dat trei mii de ruble? Cum, aşa tam-nisam? se minună Piotr Iliici, privindu-l neîncrezător.

— Mâne, când soarele se va înălţa în tării, când veşnic tânărul Febus se va avânta cu caleaşca în slavă, lăudând pre domnul şi preamărindu-l, du-te la dânsa, vreau să zic la Hohlakova, şi întreab-o, dacă-i adevărat sau nu că mi-a dat trei mii de ruble»

Te pomeneşti că vrei să-ţi zbori creerii... se nelinişti Piotr Iliici.

— Mofturi! Fugi încolo! Vreau să trăiesc, iubesc viaţa, ţine minte! Mi-e drag Febus cu pletele-i de aur, mi-e dragă lumina lui dogoritoare... Scumpul meu, Piotr Iliici, spune-mi, dumneata ai şti să te dai la o parte?

— Cum adică să mă dau la o parte?»

Aceste expresii, care par deplasate în contextul imediat al dialogului, dezvăluie firea exaltată, avântată a lui Mitea, dragostea lui de viaţă pe care el ar vrea-o îmbinată cu poeticul şi frumosul. Întrucât în realitate se întâmplă cu totul altfel, el socoate dragostea sa de viaţă o mârşăvie, o manifestare a karamazovşcinei, care îl împiedică pe omul din el, dezgustat de sine, să pună capăt vieţii sale ruşinoase. Pentru ca să triumfe morala, el hotărăşte să se sinucidă după o ultimă petrecere, la răsăritul soarelui, care simbolizează dorinţa lui de înălţare spirituală neîmplinită. «Dar... vezi

Scanned with OKEN Scanner

tu, Fenea, în faţa mea e un gard (se uită la ea ca şi cum ar fi pus-o să dezlege o enigmă), un gard înalt, atât de înalt, că te înfiori când îl vezi, şi totuşi... mâne, în zori, când «soarele va sălta în tării», Mitenca va sări peste el... Tu nu poţi să înţelegi, Fenea, despre ce gard e vorba... nu-i nimic, mâne ai să afli şi ai să te dumireşti... Şi acum rămâi cu bine!» Pe când un alt şir de expresii-laitmotiv («hău fără fund», «noroi», «fundătură pustie», «mocirlă» ş.a. exprimă pornirile vicioase ale eroului, plăcerea prăbuşirii sale în desfrâu. Vorbind despre relaţiile complicate dintre dânsul, Ivan şi Katerina Ivanovna, Dmitrii îi spune lui Alioşa: «dar destinul se va împlini până la urmă, cel destoinic îşi va lua locul ce i se cuvine, iar netrebnicul îşi va pierde urma într-o fundătură, în văgăuna lui murdară, în mocirla în care-i place să se tolănească, aşa cum s-a obişnuit şi cum îi e mai bine, şi acolo o să şi moară fericit, în mizerie şi duhoare. <...> Am să mă cufund în mocirlă, iar ea o să se mărite cu Ivan». Şi ceva mai jos. « — Şi unde vrei să te duci? — În mocirlă, aşa cum am trăit şi până acum. — La Gruşenca! — exclamă îndurerat Alioşa, împreunându-şi mâinile». Astfel, limbajul lui Dmitrii Karamazov este organizat stilistic în vederea dezvăluirii luptei dintre bine şi rău ce se dă în sufletul lui. În citatele aduse am fixat doar elementele estetice contradictorii care indică, se poate spune, poli opuşi ai oscilaţiilor interioare, dar în contextul limbajului eroului elementele contradictorii trec unele în altele şi formează o unitate contradictorie, ce reflectă dialectica unui caracter individual, care poate fi recunoscut în fiecare element stilistic al limbajului. Structura stilistică a frazei, ridicarea sau coborârea intonaţiei, oscilaţiile fondului lexical, — totul în limbajul eroului reflectă dialectica caracterului acestui personaj.

În romanul din a doua jumătate a secolului 19 caracterul literar determină întreaga structură stilistică a textului. În romanele marilor creatori de caractere deja fraza romanului este structurată stilistic în vederea obţinerii unui efect caracterologic. A. V. Cicerin, autorul unui studiu minuţios despre limba şi stilul romanului *Război şi pace*, a demonstrat convingător, prin analize stilistice concrete că zugrăvirea dialectica a caracterului a condiţionat schimbări esenţiale în limba operei literare. De exemplu, comparând funcţia caracterologică a epitetului la Puşkin şi la Tolstoi, a constatat că la Puşkin caracterele sunt statice, respectiv şi epitetele exprimă ceea ce e stabil, constant în felul de a fi al eroului. În limba romanelor lui Tolstoi, dimpotrivă, predomină epitetele care reflectă trăsăturile dinamice ale eroului [45]. Astfel, şi un asemenea element stilistic ca epitetul este orientat spre dezvăluirea dialecticii caracterului.

În romanele lui Tolstoi şi Dostoievski structura caracterului şi-a pus amprenta nu numai asupra limbajului eroului, ci şi asupra naraţiunii autorului despre erou. Limba romanului *Război şi pace* reflectă un sistem de prisme subiective, nu numai în sensul că fiecare erou are un limbaj propriu, profund individualizat, dar şi în sensul că însăşi naraţiunea auctorială nu este doar o povestire despre erou, ci tinde spre o struc-

Scanned with OKEN Scanner

tură stilistică care ar reliefa cât mai pregnant posibil individualitatea şi limbajul eroului [45, p. 214]. G. M. Fridlender în studiul său despre realismul lui Doştoievski a observat, de asemenea, că deja tempoul naraţiunii auctoriale din romanul *Crimă şi pedeapsă* se ridică şi scade în consonanţă cu creşterea sau descreşterea tensiunii mişcărilor sufleteşti ale eroului principal. Romancierul construieşte fraza naraţiunii sale astfel ca prin ritmul şi intonaţia ei, prin coloratura specifică a lexicului să exprime dialectica internă a eroului [23]. La o concluzie similară ajunse V. V. Vinogradov printr-o analiză stilistică detailată a nuvelei psihologice *Dublul* [46, p. 241].

Această întrepătrundere adâncă dintre limba autorului şi limbajul eroului imprimă naraţiunii un caracter polifonic, cum a demonstrat Bahtin în studiul despre poetica lui Dostoievski [47], sporindu-i esenţial capacităţile expresiv-emotive şi plasticizante.

III. 6. Integritatea structurii artistice a caracterului

Analizând structura artistică a caracterului, componentele lui structurale principale (analiza psihologică, portretul literar, peisajul şi limbajul individual al eroului) erau numite uneori mijloace de caracterizare, astfel încât se poate crea opinia că ceea ce se defineşte drept structură artistică a caracterului nu este decât o sumă de mijloace de caracterizare, toată problema reducându-se la o simplă substituire terminologică. Or, noţiunea de structură exprimă anume deosebirea calitativă dintre definirea obiectului ca un tot întreg, ca un sistem unitar de elemente interdependente, pe de o parte, şi descrierea lui ca o sumă de trăsături esenţiale, pe de o altă parte.

Care este deosebirea esenţială şi principială dintre noţiunea *«structură artistică a caracterului»* şi vechea noţiune *«mijloace de caracterizare a personajului»* Problema delimitării dintre aceste două noţiuni aduce în confruntare două moduri diferite de a concepe corelaţia fond-formă în opera literară. Noţiunea «mijloace artistice de caracterizare» este anume produsul unei concepţii dihotomice asupra operei de artă şi ea conduce la disecarea imaginii artistice în conţinut (– caracterul uman ca o sumă de trăsături sociale, morale, psihice etc., văduvit de conţinutul ideatic şi estetico-artistic) şi formă (– o sumă de procedee literare). Noţiunii «mijloace artistice de caracterizare» i se poate aplica critica, pe care Hegel a făcut-o concepţiei metafizice a legăturii dintre conţinutul şi forma gândirii ce a stat la baza logicii formale, în care judecăţile erau concepute ca forme exterioare ce îmbracă conţinutul concret al gândirii gândirii, dar ele însele sunt goale de conţinutul gândirii. Hegel, însă, pleda pentru o logică ale cărei forme să fie gehaltvolle Formen (forme pline de conţinut), adică „forme conţinutiste", cum am traduce termenul lui Bahtin „содержательные формы".

Prin urmare, o logică ştiinţifică, care să devină o metodă de conducere a

Scanned with OKEN Scanner

gândirii spre cunoaşterea adevărului, se poate întemeia doar pe o concepţie dialectică a unităţii dintre conţinutul şi forma gândirii, pe conceperea formelor cunoaşterii ca pe nişte forme ce sunt ele însele modul de a fi al conţinutului. Or, noţiunea «mijloace artistice» defineşte forma anume doar ca pe un mijloc (o sumă de mijloace) de a exprima un conţinut concret, adică o concepe ca lipsită prin sine însăşi de conţinut şi care poate fi doar ajustată la un conţinut sau altul. Nu negăm, în genere, utilitatea termenului dat, cu condiţia să fim conştienţi de limitele şi riscurile metodologice ale utilizării lui în spiritul unei tradiţii instrumentaliste.

«Mijloacele artistice» este o noţiune obţinută pe calea generalizării experienţei cunoaşterii artistice a realităţii şi a fixării anumitor procedee şi modalităţi de reflectare artistică, făcându-se abstracţie atât de conţinutul lor artistic, cât şi de diversitatea formelor individuale în care ele există în opere concrete. În acest fel imaginile artistice, care în opere literare concrete există ca o unitate dialectică fond-formă, au fost supuse vivesecţiei şi reduse la nişte abstracţii universale (vorbirea directă, monologul interior, dialogul, portretul literar ş.a.m.d.), acestea fiind definite ca mijloace artistice de care scriitorii fac uz pentru a da expresie unui conţinut concret al caracterului, ca şi cum acest conţinut ar fi dat înainte de începerea procesului de creaţie. Aceste definiţii abstracte sunt utile în măsura în care ne dau o reprezentare generală despre opera literară şi nu sunt întrebuinţate în scopul de a defini forma artistică a unei opere literare concrete. Or, ele sunt întrebuinţate adeseori anume în acest scop şi atunci analiza operei literare (în speţă a imaginii artistice a omului artistic) se face în felul următor. Mai întâi se defineşte conţinutul (tema principală, ideea principală, conţinutul de idei ş.a.m.d.), apoi se caracterizează mijloacele artistice de care s-a folosit autorul în realizarea conceptului său. Această analiză pleacă de la premisa tacită că fondul operei analizate este deja definit în momentele lui cele mai esenţiale (tema, subiectul, conflictul de bază, personajele, conţinutul de idei etc.), adică pleacă de la ceea ce ar trebui să constituie anume obiectivul şi rezultatul analizei. Conţinutul ca ceva interior nu poate fi cunoscut în mod nemijlocit şi de aceea el poate fi definit anume prin intermediul analizei formei prin care el se obiectivează în opera literară. O asemenea definire a conţinutului, care face abstracţie de forma lui concretă, ca un ţesut organic de imagini artistice individuale, nu poate fi decât o definire abstracta, care unilateralizează şi sărăceşte conţinutul artistic al operei literare. De aceea revenirea la forma operei artistice, după o definire abstractă a conţinutului ei, nu poate avea alt rezultat decât o descriere a ei ca o sumă oarecare de procedee literare generale. Aplicarea noţiunii «mijloacele artistice» la analiza concretă a formelor artistice ne dă doar o inventariere a procedeelor utilizate de autor în caracterizarea personajului analizat. Adevărata sarcină a analizei literare, însă, este definirea acelui tot întreg ce a rezultat din procesul de creare a operei literare care este o creaţie integrală, în care conţinutul şi forma individuală apar concomitent ca o

Scanned with OKEN Scanner

trecere continuă a conținutului în formă și a formei în conținut. Nu există „forme fără fond" după cum a demonstrat Eugen Lovinescu în critica tezei maioresciene, după cum nu poate exista nici un conținut neformat, înainte de expresia lui artistică adecvată (nu trebuie să confundăm conceptul operei în etapa zămislirii, concept care este imboldul actului creator, dar care în procesul de creație poate suferi schimbări foarte mari, cu conținutul ideatico-artistic al operei create).

Anume această însușire de întreg organic este ceea ce deosebește calitativ o lucrare de talent de o lucrare epigonică. În amândouă se pot găsi aceleași mijloace de caracterizare (să admitem o asemenea identitate), însă prima ne prezintă un caracter individual – imagine vie a omului, iar a doua, un chip de lut, care fiind confecționat după toate regulile poeticii romanului, este, totuși, lipsit de suflul vieții. Și primul chip, care este o imagine artistică, și al doilea, care nu este, pot fi descompuse, însă, în aceleași procedee literare generale. O analiză tematică, care operează cu noțiunea «mijloace artistice», definind conținutul în afara formei concrete (care este o formă conținutistă integră, adică o structură artistică, ci nu o sumă de mijloace artistice), nu poate să demonstreze deosebirea calitativă dintre conținutul unui roman original și al unui roman mediocru. Nu e întâmplător că semiotica literară, care se revendică din metoda formală, a renunțat la noțiunea de valoare estetică-artistică.

Valoarea calitativă, estetică, a imaginii artistice a omului constă nu în utilizarea unor noi mijloace artistice, ci, mai ales, în caracterul interacțiunii lor funcționale, estetico-artistice, care le imprimă calitatea unor componente organice ale unei structuri literare integre și individuale.

Criticul care descompune chipul artistic în mijloace artistice se pomenește în situația copilului care a desfăcut un ceasornic și, necunoscând principiul de funcționare al mecanismului, stă cu toate piesele în față, fără să știe cum să le asambleze, ca ceasornicul să pornească din nou. Tot așa mijloacele artistice, luate izolat, nu ne pot spune nimic despre caracterul eroului ca un tot întreg viu și individual, care trăiește.

«Mijloacele de caracterizare» sunt și ele niște «forme moarte» lipsite de un conținut viu și concret atâta timp, cât sunt tratate în mod izolat de întregul individual din care fac parte. Fiind tratate, însă, în unitatea lor vie și concretă, adică ca elemente componente ale unei structuri integre, ele se dovedesc a nu mai fi simple mijloace de a realiza un conținut, ci componente structurale ale conținutului caracterului dat. Când monologul interior, de exemplu, este definit ca un mijloc important de caracterizare a eroului în roman, această definiție, deși justă în linii generale, trebuie considerată o «generalitate mută» (K. Marx), care nu ne spune nimic concret despre funcția caracterologică a monologului interior în crearea acestui personaj din acest roman al acestui scriitor, fiindcă știința literară este înainte de toate o „știință a individualului" (Bahtin). Faptul că un scriitor utilizează frecvent monologul interior („fluxul

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţei", „memoria involuntară" sau oricare alt procedeu) încă nu înseamnă că el ne prezintă o imagine profundă a omului lăuntric.

Într-o lucrare de talent fiecare monolog interior (fiecare alt procedeu) îşi are forma sa individuală, care corespunde structurii individuale a caracterului respectiv, a romanului în ansamblu. Astfel, în romanele lui Tolstoi şi Dostoievski există o mare diversitate de formule stilistice ale monologului interior: o formulă stilistica are monologul interior al unui erou, şi alta — monologul interior al altui erou, o formulă stilistica are monologul interior al eroului într-o stare de agitaţie interioară şi cu totul altă formulă — într-o stare de reverie sau meditaţie calmă. Formula stilistica a monologului interior se modifică de la un caracter la altul, de la o stare sufletească a personajului la alta. Anume în această adecvare stilistica a monologului interior în fiecare situaţie de subiect la structura întregului (caracterul literar) se manifesta eficacitatea funcţiei lui caracterologice. În structura concretă a fiecărui roman monologurile interioare ale eroului nu mai sunt „mijloace de caracterizare", adică «forme moarte», indiferente faţă de conţinutul individual al caracterului, ci forme conţinutiste individualizate ale lui, momente concrete ale apariţiei conţinutului acestui caracter. Căci conţinutul lui ideatico-artistic este anume conţinutul tuturor monologurilor interioare, confesiunilor, dialogurilor, portretizărilor, peisajelor cu funcţie caracterologică etc., care în ansamblu constituie caracterul ca o totalitate individuală, ca un sistem complex şi unitar de imagini artistice care se întrepătrund, se completează reciproc, se întreţes formând textura vie a operei literare.

Prin urmare, conţinutul caracterului în roman nu trebuie definit ca ceva ce există în afara mijloacelor artistice, fiindcă el, în calitate de conţinut ideatico-artistic, este ceea ce sălăşluieşte în ele şi le ţine laolaltă într-o unitate vie şi concretă, constituind o structura artistică integră. Însuşi cuvântul „conţinut" exprimă această noţiune de ţinere împreună, launloc a tuturor elementelor din care se constituie un tot întreg, o structură artistică individuală. De aceea a cunoaşte, de exemplu, conţinutul caracterului Annei Karenina înseamnă a te coborî şi ridica în structura lui artistică, dezvăluind sensurile caracterologice ale interacţiunii dintre ceea ce numim mijloace de caracterizare şi din ansamblul cărora se încheagă în roman structura lui artistică. Cine nu sesizează legătura interioară, caracterologică, dintre imaginile lumii interioare (de exemplu, visurile – coşmar ale Annei, care exprimă presimţirea destinului său tragic într-o societate dominată de o morală convenţională şi ipocrita), detaliile portretistice (vioiciunea, surplusul de vitalitate, stăpânite, dar care se revarsă, fără voia eroinei, în lumina ochilor), imaginile peisajistice (de exemplu, furtuna de zăpadă, care, parcă, acompaniază lupta ce se dă în conştiinţa Annei dintre sentimentul de dragoste, dorinţa unei veţi trăite integral şi principiile unei morale duplicitare) etc., riscă să treacă cu vederea momente esenţiale ale conţinutului caracterului ei, ceea ce poate duce la o înţelegere superficială a temei şi ideii acestui destin şi, deci, a

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţei", „memoria involuntară" sau oricare alt procedeu) încă nu înseamnă că el ne prezintă o imagine profundă a omului lăuntric.

Într-o lucrare de talent fiecare monolog interior (fiecare alt procedeu) îşi are forma sa individuală, care corespunde structurii individuale a caracterului respectiv, a romanului în ansamblu. Astfel, în romanele lui Tolstoi şi Dostoievski există o mare diversitate de formule stilistice ale monologului interior: o formulă stilistica are monologul interior al unui erou, şi alta — monologul interior al altui erou, o formulă stilistica are monologul interior al eroului într-o stare de agitaţie interioară şi cu totul altă formulă — într-o stare de reverie sau meditaţie calmă. Formula stilistica a monologului interior se modifică de la un caracter la altul, de la o stare sufletească a personajului la alta. Anume în această adecvare stilistica a monologului interior în fiecare situaţie de subiect la structura întregului (caracterul literar) se manifesta eficacitatea funcţiei lui caracterologice. În structura concretă a fiecărui roman monologurile interioare ale eroului nu mai sunt „mijloace de caracterizare", adică «forme moarte», indiferente faţă de conţinutul individual al caracterului, ci forme conţinutiste individualizate ale lui, momente concrete ale apariţiei conţinutului acestui caracter. Căci conţinutul lui ideatico-artistic este anume conţinutul tuturor monologurilor interioare, confesiunilor, dialogurilor, portretizărilor, peisajelor cu funcţie caracterologică etc., care în ansamblu constituie caracterul ca o totalitate individuală, ca un sistem complex şi unitar de imagini artistice care se întrepătrund, se completează reciproc, se întreţes formând textura vie a operei literare.

Prin urmare, conţinutul caracterului în roman nu trebuie definit ca ceva ce există în afara mijloacelor artistice, fiindcă el, în calitate de conţinut ideatico-artistic, este ceea ce sălăşluieşte în ele şi le ţine laolaltă într-o unitate vie şi concretă, constituind o structura artistică integră. Însuşi cuvântul „conţinut" exprimă această noţiune de ţinere împreună, launloc a tuturor elementelor din care se constituie un tot întreg, o structură artistică individuală. De aceea a cunoaşte, de exemplu, conţinutul caracterului Annei Karenina înseamnă a te coborî şi ridica în structura lui artistică, dezvăluind sensurile caracterologice ale interacţiunii dintre ceea ce numim mijloace de caracterizare şi din ansamblul cărora se încheagă în roman structura lui artistică. Cine nu sesizează legătura interioară, caracterologică, dintre imaginile lumii interioare (de exemplu, visurile – coşmar ale Annei, care exprimă presimţirea destinului său tragic într-o societate dominată de o morală convenţională şi ipocrita), detaliile portretistice (vioiciunea, surplusul de vitalitate, stăpânite, dar care se revarsă, fără voia eroinei, în lumina ochilor), imaginile peisajistice (de exemplu, furtuna de zăpadă, care, parcă, acompaniază lupta ce se dă în conştiinţa Annei dintre sentimentul de dragoste, dorinţa unei veţi trăite integral şi principiile unei morale duplicitare) etc., riscă să treacă cu vederea momente esenţiale ale conţinutului caracterului ei, ceea ce poate duce la o înţelegere superficială a temei şi ideii acestui destin şi, deci, a

Scanned with OKEN Scanner

conţinutului de idei al romanului în întregime.

Noţiunea de structură artistică presupune o îmbinare a analizei cu sinteza. Sensul analizei structurale a caracterului constă nu atât în disecarea lui în anumite straturi, cât în dezvăluirea interpătrunderii dintre straturi, a unităţii lor interioare. Numai în acest fel, credem, poate fi depăşită polarizarea conţinut —formă şi urmărită în mod concret trecerea formei în conţinut şi viceversa, conţinutul artistic fiind definit ca o formă conţinutistă stratificată şi unitară.

Analiza comparată a structurii caracterului în creaţia lui Dostoievski şi Tolstoi ne-a permis, sperăm, să facem mai evidentă individualitatea stilistică a structurii artistice a caracterului, adică legătura profundă dintre noţiunea de structură artistică şi noţiunile de concepţie despre om şi de stil individual, care definesc aspecte esenţiale ale structurii imaginii artistice a omului. Această conştiinţă a dependenţei structurii personajului de concepţia individuală a scriitorului şi de stilul individual prin care îşi găseşte expresie literară concepţia lui o avea în cel mai înalt grad criticul nostru Garabet Ibrăileanu. Structura artistică a caracterului s-a format şi există în roman ca o materializare a unei concepţii dialectice asupra esenţei umane şi anume ideea unităţii dialectice dintre caractere şi împrejurări este aceea care pătrunde toate straturile, cimentându-le într-o structura unitară. Materializând o concepţie dialectica asupra omului, caracterele la Tolstoi şi Dostoievski sunt, însă, structuri artistice individuale diferite, în funcţie de stilurile individuale diferite ale lor. Comparând aceste două structuri artistice individuale prin ceea ce le apropie şi prin ceea ce le deosebeşte, am urmărit să facem mai evidentă coeziunea specifică dintre straturi în fiecare din aceste două tipuri de structură. Şi la Tolstoi, şi la Dostoievski între toate straturile caracterului există o interdependenţă stilistică, subsubordonată scopului de a realiza artistic dialectica caracterului, dar în creaţia fiecăruia dialectica caracterului capătă expresie într-o forma stilistică individuală specifică tuturor straturilor (analizei psihologice, portretizării, descrierii mediului ambiant, limbajului individual şi al naraţiunii autorului), acestea manifestând o interdependenţă specifică, care dă o unitate stilistică proprie fiecărui scriitor, ceea ce permite să distingem imediat un caracter creat de Dostoievski de cel creat de Tolstoi cu toate afinităţile tipologice şi tematice ce există între ele.

În creaţia unui scriitor, fiecare caracter prezintă o structură individuală care „materializează" un conţinut artistic individual, dar de asupra diversităţii de structuri individuale ale caracterelor din diverse opere ale acestui scriitor mare se ridică o anumită unitate generală ce străbate toate aceste structuri individuale, definind concepţia despre lume, metoda şi stilul acestui scriitor (În acest sens se vorbeşte despre eroul lui Shakespeare, eroul lui Balzac, eroul lui Dickens, eroul lui Sadoveanu ş.a.).

În încheere, am vrea să subliniem încă o dată că analiza structurii caracterului

Scanned with OKEN Scanner

nu constă în disecarea numaidecât a acestor patru straturi, cu atât mai mult că nu fiecare personaj cuprinde toate aceste straturi. În caracterizarea personajului un autor poate pune accentul pe caracterizarea psihologică şi descrierea mediului, portretizarea şi caracterizarea prin limbaj nejucând un rol caracterologic însemnat, altul, dimpotrivă, poate acorda un rol primordial portretizării şi caracterizării prin limbaj, trăirile interioare ale eroului fiind doar sugerate (cum procedează Turghenev, Maupassant sau Ion Druţă). Totul depinde, în primul rând, de eficacitatea funcţiei caracterologice a mijloacelor de caracterizare. Într-un caz autorul utilizează toate mijloacele artistice şi, totuşi, nu se poate vorbi de o structură artistică a caracterului, pe când în altul ea se încheagă pregnant, deşi nu conţine patru straturi. Principalul e, prin urmare, integritatea structurii artistice şi nu numărul de straturi ca atare. Însă, cu condiţia unei eficacităţi funcţionale egale, cu cât mai multe straturi participă la materializarea artistică a conţinutului caracterului, cu atât mai multă pregnanţă câştigă imaginea lui artistică. Un caracter individual care se manifesta în roman prin trăsături caracteristice ale vorbirii interne, ale exteriorului, mediului său înconjurător şi ale limbajului său va prezenta o imagine artistică cu un conţinut mai bogat şi mai plastic în comparaţie cu un caracter prezentat doar prin caracterizările directe ale autorului. Un scriitor care nu acordă destulă atenţie creării unor imagini revelatorii, prin care să ne facă să ne închipuim cum arată personajul, cum vorbeşte, împrejurările concrete în care ia anumite hotărâri, riscă ca personajul său să se şteargă repede din memoria cititorului împreună cu toate calităţile morale şi spirituale, pe care autorul intenţiona să le afirme prin caracterul eroului. Conţinutul caracterului nu poate exista în roman decât în forma unei imagini artistice complexe, unitare şi revelatoare. Nu are nici nu sens metodologic separarea caracterului în calitate de conţinut (care se identifică cu caracterul uman) de imaginea lui artistică, concepută doar ca formă constituită dintr-o sumă de mijloace artistice. Valoarea artistică a caracterului nu poate fi determinată la nivelul unei analize pur tematice, dar nici la nivelul unei analize pur psihanalitice. Caracterul literar, conceput ca o structură artistică stratiformă ce materializează o concepţie dialectica a omului, a unităţii dintre lumea lăuntrică a omului şi lumea lui înconjurătoare, poate deveni, credem, o noţiune analitică, care să orienteze judecata critică spre o analiza concretă a conţinutului romanului ca o interdependenţă dintre concepţia, metoda, stilul scriitorului şi imaginea artistică a omului, ca nucleu al întregului sistem de imagini al operei literare.

Referinţe bibliografice

1. Segre, Cezare. *Structurile narative şi istoria* // Idem. *Istorie-Cultură-Critică.* în rom. de Şt. Mincu. Prefaţă de M. Mincu. – Bucureşti: Univers, 1986; Vezi şi Corti Maria. *Nivele ale textului* // *Principii ale comunicării literare.* Trad. de Şt. Mincu. Prefaţă de M. Mincu – Bucureşti: Univers, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

2. Kristeva, Iulia. *Problemele structurării textului // Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel". 1960-1971. Introducere, antologie, trad.* Adriana Babeti şi Delia Sapeţean-Vasiliu. – Bucureşti: Univers, 1980.
3. Sollers, Philippe. *Niveluri semantice ale unui text modern // Ibidem.*
4. Якобсон, Р., Леви-Стросс, Кл., Кошки Ш. Бодлера // *Структурализм «за» и «против». Сб. статей.* Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. – Москва: Прогресс, 1975. p. 231-255.
5. Parfene, Constantin. *Teorie şi analiză literară (II. Opera literară – identitate, structură. 2. Opera literară în perspectivă structuralist-semiotică.)* – Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1993.
6. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении.* Кн: 2 *Роды и жанры литературы.* – Москва: Наука, 1964; Гачев Т. Д. *Содержательность художественных форм.* – Москва: Просвещение, 1968.
7. Гаврилов, А. *Структура артистикэ а карактерулуй ын роман.* – Кишинэу, Штиинца, 1976.
8. Декарт, Рене. *Страсти души // Избранные работы.* - Москва: Гостполитиздат, 1950.
9. *К. Маркс и Ф. Енгельс об искусстве.* В 2-х томах. Изд. 4-ое, дополненное. Вступительная ст. Мих. Мефшица. Комментарии Г. Фридлендера. Т. 1. - Москва: 1950.
10. Гриб В.Р. *Избранные работы.* - Москва: Гостполитиздат, 1950.
11. Кожинов, В. *Происхождение романа.* - Москва: Советский писатель, 1963.
12. Лихачев Д.С. *Человек в литературе Древней Руси.* – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1958.
13. Чирков Н.М. *О стиле Достоевского.* - Москва: Наука, 1967.
14. Petrescu, Camil. *Teze şi antiteze.* – Bucureşti: Cultura naţională, 1936.
15. Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского.* – Москва: Художественная литература, 1963.
16. Чернышевский Н.Г. *Собрание сочинений в 15-и томах. Т.3.* - Москва: Гостполитиздат, 1947.
17. *О языке Л. Толстого, Литериое наследство 25/36.* – Москва, 1939 şi I.V. Strahov în monografia *Л.Н. Толстой как психолог.* – Саратов, 1947 au făcut o clasificare detailată a formelor stilistice în care este realizat monologul interior în romanele lui L. Tolstoi.
18. Карлова Т.С. *Мастерство психологического анализа в ранних произведениях Л.Н. Толстого.* – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1964.
19. Бочаров С.Т. *Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». // Литература и новый человек.* - Москва: Изд-во АН СССР, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

În această investigaţie am tras şi argumentat următoarele concluzii:

- Concepţia operei literare ca structura stratiformă ne dă o reprezentare teoretică mai concretă despre unitatea dialectică dintre conţinut şi formă ca un proces de trecere treptată, de la un strat (nivel) la altul, a conţinutului în formă şi viceversa, a formei în conţinut, fiecare strat exterior fiind conţinutul unui strat exterior şi totodată forma în care apare următorul strat interior. Fiecare strat este ambivalent, fiind totodată şi conţinutul unui strat exterior şi forma unui strat interior, adică este în acelaşi timp şi conţinut structurat artistic şi formă conţinutistă. Această concepţie ne permite să depăşim în plan teoretic tăierea dihotomică a operei literare în conţinut şi formă, iar în planul analizei ei critico-literare – reducerea conţinutului artistic la un conţinut abstract de idei, lipsit de calitatea lui specifică estetico-artistică, precum şi dezagregarea formei artistice într-o sumă de procedee generale, lipsite de calitatea lor de elemente interdependente ale unui stil individual.

- În aplicarea modelelor teoretice de structură stratiformă a operei literare analiza trebuie îmbinată cu sinteza. Delimitarea unor straturi în structura ei verticală (sau „structura de adâncime" în terminologia lui Chomsky) nu trebuie să fie un scop în sine, scopul final constituind reprezentarea sintetică a ei ca un tot întreg, ca „un ansamblu calitativ de straturi" (R. Ingarden), eterogene şi totodată interdependente. Analiza trebuie să se mişte, ca şi receptarea operei, într-un „cerc hermeneutic" (Gadamer), adică de la parte la întreg şi invers: de la întreg la parte. Înţelegerea fiecărui element, detaliu artistic, începând cu imaginile artistice elementare, de exemplu epitetul, este condiţionată de „anticiparea întregului" (Heidegger), adică de integrarea fiecărui element într-un sistem de interrelaţii semantice, (într-un „angrenaj de gânduri" după expresia lui L. Tolstoi). Pe măsură ce întregul structural se concretizează, înţelegem tot mai plenar şi profund sensul tematic-ideatic şi funcţional al fiecărui detaliu artistic. Opera literară, fiind un sistem teleologic, străbătut de „intenţionalitatea" autorului (Husserl) sau de „voinţa lui artistică" (Bahtin), analiza ei, ca şi lectura ei, are o circulaţie în ambele sensuri – înainte de la început spre sfârşit (proiectarea întregului în devenirea lui progresivă) şi înapoi, spre fazele (secvenţele) anterioare pentru includerea lor într-o imagine de ansamblu tot mai completă, dar niciodată definitivă. Opera literară rămâne mereu o „operă deschisă" (U. Eco) pentru o nouă relectură şi o nouă interpretare, care se include într-un „dialog nesfârşit" (Bahtin), pentru care nu există un punct absolut, ci numai puncte de suspensie.

- Fiecare operă de valoare autentică se înscrie într-un „orizont de aşteptare" (H.R. Jauss) şi este receptată într-un anumit „orizont de înţelegere" (Gadamer) sau într-un anumit „cronotop" (Bahtin) al cititorului sau al interpretului, adică într-un anumit sistem de valori cognitive, sociale, morale, estetice şi literare. Opera literară fiind un sistem de valori structurat stratiform, căci în literatură, cum ne-au avertizat R. Wellek şi A. Warren „fără un sistem de norme şi valori nu poate exista structură", ea

Scanned with OKEN Scanner

este receptată şi interpretată metatextual într-un alt sistem de valori (alte sisteme). *Principiul alterităţii,* fundamentat de filosofia dialogului, este nu mai puţin important pentru înţelegerea şi interpretarea operei literare decât *principiul identităţii.* Ambele principii trebuie aplicate în unitatea lor dialectică, anume ca o unitate a contrariilor: reproducere şi creare.

Toate concepţiile teoretice şi metodele de orientare (neo)pozitivistă şi formalistă (or, formalismul, inclusiv cel semiotic, este, cum a demonstrat Bahtin încă în anii 1920, o continuare a raţionalismului clasic şi o variantă a pozitivismului) care privilegiază unilateral principiul identităţii, al reproducerii cât mai exacte a mesajului operei literare, se soldează cu o interpretare reducţionistă. Reducerea operei literare la textul ei, la „structura ei de suprafaţă" (Chomsky), la stratul (straturile) limbii, de unde şi „mirajul lingvistic" (P. Toma), adică iluzia că lingvistica structurală ar putea înlocui filosofia artei (estetica), iar teoria literară bazată pe estetică (ca filosofie a valorilor estetice şi artistice), ar putea fi înlocuită cu o „semiotică literară". Cu toate contribuţiile lui reale structuralismul semiotic formalist, care a dezvoltat şi aprofundat unele contribuţii notorii ale formalismului rus, mai ales în studierea limbajului poetic versificat şi a naraţiunii (a figurilor narative), a ilustrat încă o dată impasul metodologic al încercărilor de a obţine o analiză şi interpretare reproductivă exactă a operei literare, redusă la forma ei textual-lingvistică. Acest impas, demonstrat de Bahtin încă în anii 1920, s-a reconfirmat în anii 1980. S-a adeverit încă o dată că opera literară nu este reductibilă la un sistem de semne, sau la un „macrosemn" (M. Corti), pentru că ea este înainte de toate un sistem de imagini artistice (or, cuvântul ca imagine artistică verbală (literară) este mai mult decât cuvântul ca semn). Prin cuvântul artistic îşi găsesc expresie nu numai semnificaţii, ci şi sensuri axiologice care formează un sistem de valori existenţiale fundamentale ale omului care-şi trăieşte estetic destinul, condiţia sa umană de „Fiinţă-în-lume" (Heidegger).

În receptarea şi interpretarea operei literare condiţia şi scopul principal îl constituie, cum a relevat Bahtin, nu exactitatea explicării reproductive a textului, ci „profunzimea înţelegerii" sensurilor cuvântului artistic. Or, sensul nu se reduce la conţinutul semantic al cuvântului, de care se ocupă lingvistica şi poetica lingvistică. Înţelegerea sensului presupune aptitudinea elaborării unor răspunsuri proprii referitor la valorile vitale ale existenţei omului într-un context cultural. Înţelegerea este, prin însăşi esenţa ei, un act axiologic creativ. Cine învaţă pe de rost textul literar şi-l poate reproduce exact cuvânt cu cuvânt nu ajunge încă prin această reproducere la înţelegerea „structurii de adâncime" a textului operei literare care este „o structură de întrebare-răspuns" (Gadamer) şi presupune o comunicare dialogică între cel puţin doi subiecţi diferiţi (autor-personaj, autor-cititor sau cititor-personaj), care constituie „minimul dialogic" (Bahtin). Opera literară de o valoare cognitiv-artistică reală este o „provocare" (H.R. Jauss), ea ne provoacă să căutăm răspunsurile proprii la întrebările fundamentale ale existenţei noastre umane, ne provoacă să ne autodefinim, să ne cunoaştem pe sine mai profund în comunicare cu autorul ei intern. Evenimentul

Scanned with OKEN Scanner

principal al „întâlnirii" (în sensul conceptual al lui M. Buber) cu opera literară constă nu în „investirea de sens" (Gadamer, P. Cornea ş.a.) în „spaţiile vide" ale structurii ei (R. Ingarden), ci anume în întâlnirea dintre sensul autorului şi sensul cititorului din care se naşte un nou sens.

Însă trebuie să evităm a cădea în cealaltă extremă – interpretarea creatoare care neglijează datoria de a înţelege mai întâi sensurile cărora autorul le-a dat o expresie artistică individuală, originală în opera sa şi care îşi asumă libertatea unor „lecturi infidele" (N. Manolescu), când interpretările cu adevărat originale se confundă cu interpretările arbitrare. De aici şi necesitatea metodologică a „întoarcerii autorului" (E. Simion) în opera literară.

- Analiza structurală a operei literare trebuie îmbinată neapărat cu analiza axiologică, adică trebuie să aibă la bază teoria valorilor, a valorilor estetice şi artistice în primul rând. De aceea în investigaţia de faţă ne-am călăuzit după acele modele teoretice ale structurii stratiforme a operei literare care au la bază o concepţie estetică şi sunt mai adecvate unei analize literare decât modelele elaborate mai târziu de către structuralismul semiotic care a renunţat la însăşi noţiunea de valoare estetică. Trebuie să evităm, cum ne-au avertizat R. Wellek şi A. Warren, reificarea straturilor operei literare, adică să le concepem asemenea unor straturi geofizice ale scoarţei terestre. Graniţele dintre straturile operei literare nu sunt de natură fizică, ci sunt graniţe flexibile, mişcătoare ale mutaţiilor de sens şi ale modificărilor de ordin funcţional. Toate straturile apar prin intermediul cuvântului artistic – produs al jocului creator cu sensurile directe (proprii) şi sensurile figurate ale cuvintelor – dar funcţiile cuvântului artistic se modifică de la un strat la altul. În pofida concepţiei lui R. Ingarden, în opera literară pot fi delimitate nu numai patru straturi, ci mai multe, după cum au demonstrat N. Hartmann, R. Wellek şi A. Warren, V. Kojinov ş.a. Chiar în textul literar pot fi delimitate nu două straturi, ci patru şi mai multe, cum au demonstrat R. Jakobson, Tz. Todorov, C. Parfene, M. Corti ş.a. Numărul de straturi poate să difere în funcţie de obiectivul analizei literare, precum şi în funcţie de genul literar. Pentru analiza structurii romanului, modelul lui N. Hartmann ni se pare cel mai potrivit. Dacă în limbajul versificat al poemului liric un rol principal îl au „jocurile de limbaj" (Wittgenstein), de aici necesitatea delimitării mai multor straturi ale limbii poetice, în roman evenimentele principale ale comunicării literare se produc nu în straturile limbii, ci în straturile mai adânci ale universului artistic, în acţiunile şi relaţiile personajelor şi în sfera ideilor lor despre viaţă.

- Aplicând modelul lui N. Hartmann la analiza caracterului literar în roman am ajuns la concluzia că nici modelul lui nu este întru totul satisfăcător. Caracterul literar în evoluţia romanului, cum am căutat să demonstrăm, a căpătat o structură artistică mai complexă şi analiza ei nu se poate limita la un singur strat – cel al „modelării sufleteşti", unde localizează caracterul N. Hartmann, căci aici se realizează doar conţinutul psihologic şi moral al personajului romanesc. În evoluţia artei caracterologice a romancierului în zona de gravitaţie a caracterului au fost atrase

Scanned with OKEN Scanner

anumite elemente din alte straturi, atât exterioare (limbajul, portretul fizic, peisajul) cât şi interioare (ideile individuale ale personajului dostoievskian de ex.), care au căpătat o funcţie caracterologică şi au devenit componente ale structurii artistice a caracterului. Pentru a înţelege şi defini mai complet conţinutul ideatico-artistic al caracterului personajului respectiv trebuie să ţinem în câmpul de observaţie toate elementele cu funcţie caracterologică din toate straturile romanului. Opera literară în genere, romanul în special, reprezintă nu doar un ansamblu de straturi ce apar consecutiv unul din sau după altul, ci o macrostructură formată din microstructuri stratiforme în care se formează relaţii specifice dintre straturi sau elemente ale straturilor. O asemenea microstructură stratiformă este caracterul literar care ca o axă centrală uneşte toate straturile romanului, de la limbajul individual şi până la stratul ideilor individuale ale „personajului subiect" (M. Bahtin). În roman există şi alte microstructuri, dar cum se corelează ele în macrostructura romanului este o problemă încă insuficient elucidată şi chiar conştientizată. Or, elaborarea unei teorii complete şi unitare a operei literare nu va putea fi elaborată fără soluţionarea acestei probleme.

- Plecând de la sugestia lui R. Ingarden (că analiza structurii tragediei de către Aristotel, precum şi cea a operei literare în raport cu artele spaţiale făcută de Lessing în *Laokoon* sunt de fapt modele de structură stratiformă) şi studiind conceptul de roman la G. Ibrăileanu în contextul „bătăliei pentru roman" (A. Sasu) în critica românească interbelică am ajuns la concluzia că acest critic, pe care unii exegeţi îl tratează unilateral doar că promotorul ideologiei literare a poporanismului, a dat de fapt prima definiţie integrală a structurii stratiforme a romanului în critica noastră, independent de toate modelele teoretice de structură stratiformă a operei literare.

- În baza analizei comparate a structurii stratiforme a caracterului în romanul dostoievskian şi cel tolstoian am formulat concluzia teoretică generalizatoare: structura artistică a caracterului nu este o sumă de mijloace de caracterizare a personajului, ci o structură integră şi individuală constituită din mai multe straturi în care componentele ei nu mai sunt procedee generale (mijloace de caracterizare), ci poartă amprenta întregului individual al caracterului fiecărui personaj). Caracterul literar, ca o ţesătură organică de imagini artistice ale microuniversului interior al omului, ale înfăţişării lui fizice, ale mediului ambiant, natural şi social, şi ale vorbirii lui, este cimentat nu numai de identitatea caracterului uman (ca noţiune psihologică şi morală), ci şi de unitatea unei concepţii individuale a autorului despre om (ideea că omul este o fiinţă fluidă, în continuă devenire, idee comună pentru ambii romancieri) care însă şi-a găsit realizare artistică în două structuri stilistice individuale diferite, iar în unele privinţe chiar polar opuse. Comunitatea tipologică a eroului dostoievskian şi a celui tolstoian (caracterul dialectic) face mai evidentă unitatea stilistică individuală a structurii caracterului literar la aceşti doi mai romancieri din secolul 19, adică modul în care „mijloacele de caracterizare" se individualizează în mod diferit în arta caracterologică a fiecăruia în consens cu întregul individual ale căror părţi componente sunt.

Scanned with OKEN Scanner

- Concluzia generală este: nici un model teoretic de analiză a structurii interne a operei literare, inclusiv modelul propriu al autorului tezei, nu ne poate da încă o reprezentare totală, perfect adecvată complexităţii inepuizabile a operei literare. Fiecare model ne adânceşte reprezentarea unor aspecte ale operei literare, dar nu poate cuprinde toate aspectele ei esenţiale. Concepţia structuri stratiforme ne dă o imagine teoretică mai profundă şi mai concertă despre dimensiunea ei verticală, dar, cum a recunoscut mai târziu însuşi R. Ingarden în *Bidimensionalitatea operei literare,* nu ne poate da o reprezentare satisfăcătoare despre dimensiunea ei orizontală, temporală. Or, opera literară, ca artă a cuvântului este înainte de toate o artă temporală. De aceea în studiul literar trebuie aplicat principiul complementarităţii, al îmbinării unor metode opuse în funcţie de scopul exegezei, principiu care trebuie aplicat în cunoştinţă de cauză, ci nu într-un mod eclectic, când concepte din sisteme conceptuale eterogene se confundă într-un discurs incoerent, din punct de vedere teoretic. Promovarea consecventă şi creatoare a acestui principiu, pe baza teoriei dialogice a comunicării umane şi a „esteticii creaţiei verbale" (M. Bahtin) va putea deschide calea spre elaborarea eficientă a unei teorii complete a operei literare în genere şi a romanului în special.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

1. Alberes, R.-M. *Istoria romanului modern*. Trad. de L. Dimov. – Bucureşti: E.P.L.U., 1968.
2. Albu, Roxana. *Personajul literar: aspecte teoretice // Metaliteratură. Analele facultăţii de filologie, Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă"*, Chişinău, Vol. 10, 2004. P. 33-40.
3. Alexandrescu, S. *Introducere în poetica modernă. Prologomenon // Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. – Bucureşti, 1970.
4. Anghelescu, M., Ionescu, Cr., Lăzărescu, Gh. *Dicţionar de termeni literari*. Coordonator Mircea Anghelescu. – Bucureşti: Garamond, f.a. 254 p.
5. Apetri, D. *Interpretarea critică – formă de receptare literară valorică // Metaliteratură. Revistă ştiinţifică a Institutului de Literatură şi Folclor al A.Ş.M. şi a Facultăţii de Filologie a Universităţii Pedagogice de Stat "Ion Creangă"*, Chişinău, Vol. 12, 2005. P. 46-58.
6. Apetri, D. *Procesul literar şi fenomenul receptării // Metaliteratură. Analele facultăţii de filologie, Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă"*, Chişinău, Vol. 1, 2001. P. 105-110.
7. Apetri, D. *Serafim Saka – maestru al dialogului // Metaliteratură. Analele facultăţii de filologie, Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă"*, Chişinău, Vol. 11, 2005. P. 13-15.
8. Aron, Raimond. *Introducere în filosofia istoriei. Eseu despre limitele obiectivităţii istorice*. Ediţie nouă revăzută şi adăugită de Sylvie Mesure. Trad. de Horia Gănescu. – Bucureşti: Humanitas, 1997, 508 p.
9. Auerbach, E. *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*. Trad. de I. Negoiţescu. Prefaţă de R. Munteanu. – Bucureşti: E.P.L.U., 1967. 628 p.
10. Bachelard, G. *Dialectica spiritului modern*. – Bucureşti, 1980.
11. Baculea, Maria. *Relaţii intertextuale în proza lui Urmuz (paratextualitate) // Metaliteratură*. Vol. 11, 2005. P. 148-156.
12. Badiu, Vasile. *Un spirit enciclopedic // C. Stere. În preajma revoluţiei*. Roman. Vol. 1-8. Ed. îngrijită, prefaţă şi note de V. Badiu. – Chişinău: Hiperion, 1990-1991. P. III-XXVII.
13. Bahtin, M. *Probleme de literatură şi estetică*. – Bucureşti: Univers, 1983.
14. Bahtin, M. *Problemele poeticii lui Dostoievski*. – Bucureşti: Univers, 1983.
15. Bahtin, M.M. *Metoda formală în ştiinţa literaturii*. Trad. şi cuvânt înainte de Paul Magheru. – Bucureşti: Univers, 1992, 234 p.

Scanned with OKEN Scanner

16. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work.* Ed. by G.S. Morson. - Chicago UP, 1986.
17. Balotă, N. *Romanul românesc în sec. XX.* – Bucureşti: Viitorul românesc, 1997, 399 p.
18. Banfi, Antonio. *Filosofia artei.* Vol. 1-2. Traducere de Smaranda Bratu Stati. Prefaţă de Al. Tănase. – Bucureşti: Meridiane, 1984.
19. Bantoş, Ana. *Interogaţia ca formă de raportare la postmodernism // Limba română.* Nr. 5-9, 2005. P. 6-11.
20. Barthes, R. *Romanul scriiturii. Antologie.* – Bucureşti: Univers, 1987.
21. *Bătălia pentru roman. Antologie* de A. Sasu şi M. Vartic. – Bucureşti: Atos, 1997, 383 p.
22. Bergson, H. *Gândire şi mişcare.* – Iaşi: Polirom, 1995.
23. Bileţchi, N. *Considerări şi reconsiderări.* – Chişinău, Literatura artistică, 1983, 251 p.
24. Bileţchi, N. *Romanul şi contemporaneitatea.* Sub redacţia lui An. Gavrilov. Chişinău: Ştiinţa, 1984, 303 p.
25. Bileţchi, N. *Scriitorul şi curentul literar // Revistă de Lingvistică şi Ştiinţă Literară,* Nr. 1, 1998. P. 93-97.
26. Birăiescu, Traian Liviu. *Romanul ca instrument de cunoaştere //* Idem. *Condiţia romanului.* – Cluj: Dacia, 1971. P. 37-72.
27. Blaga, L. *Orizont şi stil.* – Bucureşti, 1994.
28. Blaga, L. *Trilogia culturii.* Cuvânt înainte de Dumitru Ghişe. – Bucureşti: E.P.L.U., 1969.
29. Boboc, Al. *Nicolai Hartmann şi estetica modernă //* Hartmann N. *Estetica.* – Bucureşti: Editura Politică, 1974.
30. Boboc, Al. *Ontologie şi hermeneutică.* – Bucureşti, 1999.
31. Boboc, Al. *Probleme filosofice ale limbajului // Limbaj, logică, filosofie.* – Bucureşti: Ed-ra Ştiinţifică, 1968. P. 213-261.
32. Boboc, Al. *W. Dilthey // „Filosofia vieţii" de la Nietzsche la Spengler.* – Bucureşti, 1975.
33. Bociort, I.F. *Curs de teoria literaturii.* – Timişoara, 1997.
34. Booth, W.C. *Retorica romanului.* – Bucureşti: Univers, 1971.
35. Brandi, Cezare. *Teoria generală a criticii.* – Bucureşti: Univers, 1985.
36. Bratu, Savin. *Moştenirea lui Ibrăileanu.* – Bucureşti, 1955.
37. Braudel, F. *Structurile cotidianului: posibilul şi imposibilul.* Vol. 1-2. Trad. şi postfaţă de Al. Riza. – Bucureşti: Meridiane, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

214. Munteanu, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne.* – Bucureşti: Univers, 1975.
215. Muşina, Al. *II. Poezia şi crizele modernităţii. Criza limbajului. Criza eului. Criza realităţii* // Idem. *Eseu asupra poeziei moderne.* – Chişinău: Cartier, 1997. P. 115-203.
216. Negoiţescu, I. *E. Lovinescu.* – Bucureşti: Albatros, f.a.
217. Nemoianu, V. *Structuralismul.* – Bucureşti: E.P.L.U., 1973.
218. Nemoianu, V., Pavel, T. *Teoria literară şi filosofia* // *Revistă de Istorie şi Teorie Literară,* nr. 1-2, 3-4. 1989.
219. Nicolescu, G. *Ideologia literară poporanistă. Contribuţia lui Ibrăileanu.* – Bucureşti, 1937.
220. Nietzsche, F. *Naşterea tragediei.* Trad. de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdau // *De la Apollo la Faust.* Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii. Antologie de V.E. Maşek. – Bucureşti: Meridiane, 1978.
221. Nietzsche, Friedrich. *Despre adevăr şi minciună în înţeles extramoral* // *Viaţa Rămânească,* nr. 1, 1990. P. 85-93.
222. Noica, C. *Consideraţii asupra lui Dilthey* // Idem. *Manuscrisele de la Cîmpulung. Reflecţii despre ţărănime şi burghezie.* – Bucureşti: Humanitas, 1997. P. 198-209.
223. Noica, C. *Eminescu sau gândirea despre omul deplin al culturii româneşti* // Idem. *Introducere la miracolul eminescian.* Ed. îngrijită de Marin Diaconu şi Gabriel Liiceanu. – Bucureşti: Humanitas, 1992. P. 107-216.
224. Noica, Constantin. *Cuvânt împreună despre rostirea românească.* – Bucureşti: Humanitas, 1996, 397 p.
225. Olteanu, F. *Morfologia romanului european în sec. al XIX-lea.* - Bucureşti: Univers, 1977.
226. Ornea, Z. *Viaţa lui C. Stere.* Vol. 1-2. – Chişinău: Universul, 2005.
227. Ornea, Z. *Anii 30: Extrema dreaptă românească.* – Bucureşti: Fundaţia Culturală Română, 1995, 474 p.
228. Ornea, Z. Cap. V. *Specificul naţional. Disputa în jurul conceptului.* 2. *Viaţa românească şi specificul naţional* (p. 366-404) // *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea.* – Bucureşti: Eminescu, 1980, 666 p.
229. Ornea, Z. *Poporanismul.* – Bucureşti: Minerva, 1972, 531 p.
230. Ornea, Z. *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea.* – Bucureşti: Eminescu, 1980, 666 p.
231. Ortega y Gasset. *Dostoievski şi Proust // Meditaţii despre Don Quijote.* – Bucureşti: Univers, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Резюме

В диссертации обобщены главные результаты многолетних исследований автора в области теории и истории романа, с точки зрения становления его жанровой структуры. Методологической основой работы являются теория литературного произведение как многослойной (многоуровневой) структуры и бахтинская диалогическая концепция романного жанра.

В Гл. I дается критический анализ теоретических моделей многослойной структуры литературного произведения, разработанных такими теоретиками как Р. Ингарден, Р. Уеллек, О. Уоррен, Н. Хартманн, В. Кожинов (а также многоуровневая модель коммуникации К. Ясперса, психологической структуры Ж. Пиаже, структура восприятия М. Бахтина и др.) и обосновывается необходимость новой модели романа как макроструктуры, состоящей из многослойных микроструктур, в которой центральное место занимает структура художественного образа человека.

В Гл. II систематизируются идеи Г. Ибрэилеану о романе, разбросанных в многочисленных статьях, и демонстрируется, что он, фактически, дал первый целостный структуральный анализ «композитного жанра», что его основные структурные компоненты (сюжет, композиция, персонаж, повествование, язык и стиль, восприятие) определены им в их романной специфичности и могут быть встроены в многослойную жанровую структуру.

В Гл. III литературный характер – ядро образной системы романа – определяется как многослойная «содержательная форма» (Гегель, Бахтин, С. Бочарев, Кожинов, Гачев и др.). Путём сравнительно-типологического анализа структуры характера в романах Достоевского и Толстого автор прослеживает, как образы внутреннего мира героя, его окружающей среды, его внешности (литературный портрет), характерологическая речь (зоны или сферы слова героя, по Бахтину) составляют образную, живую ткань (текстуру) микроструктуры характера в макроструктуре романа. Сопоставительный анализ структуры характера Толстого и Достоевского, в которых типологическая общность (диалектическая концепция человека) выражена в разных, даже противоположных, индивидуальных стилях, позволяет наглядно показать, что так-называемые «средства характеристики» индивидуализируются, несут печать целого, становясь составными индивидуальной структуры каждого персонажа.

Понятие многослойной художественной структуры характера и романа в целом даёт более конкретное представление о диалектическом единстве содержание формы как о процессе многоступенчатого перехода, от слоя к слою, формы в содержание и, наоборот, содержания в форму, каждый компонент имея двойственный, амбивалентный режим функционирования, в качестве и содержания, и формы. Данное понятие, заключает автор, создаёт концептуальную предпосылку преодоления редукционистских последствий дихотомического литературного анализа: сведение художественного содержании к абстрактному идейному содержанию, с одной стороны, и формы к суме литературных приёмов.

Scanned with OKEN Scanner

Abstract

In the dissertation there are generalized the main results of the author's researches in the field of theory and history of the European and Romanian novel.

In Chapter I there are critically analyzed theoretical patterns of the multilayered structure of the artistic work worked out by R. Ingarden, R. Wellek, A. Warren, N. Hartmann, V. Kojinov etc. Defining the contribution of each theoretician the author emphasizes the insufficiency of each pattern and gives arguments to the necessity to take the novel as a macrostructure consisting of multilayered microstructures, the main place is occupied by the structure of the image of the human being.

In Chapter II the author makes a systematization of G. Ibrăileanu's ideas about the novel, scattered in his numerous articles and it is demonstrated that our critic had given indeed the first full structural definition of the "composite genre". The main structural components of the novel (plot, structure, character, narration, language and style, reception), defined in their novelistic particularity, can be assembled in a multilayered structure characteristic of this genre.

In Chapter III the literary character – the nuclear of the Romanian system of image – is defined for the first time as a multilayered "contents form" (Hegel, Bahtin). Using a comparative analysis of the structure of the character in Tolstoi and Dostoievski's novels the author proves that the images of the interior universe of characters, their environment and their appearance (portrait), their characteristic language forms an organic imagistic texture, a living material of multilayered microstructure of the character in the macrostructure of the novel. The comparative analysis of Tolstoi and Dostoievski's structure of characters that have the same dialectic artistic view of the human being and at the same time are two different individual styles, comes to show the author's thesis that all the means of describing the characters turn into individual, become components of individual structure of each character.

The notion of multilayered structure applied to the character in the novel as well as to the novel as a whole, gives a more concrete theoretical representation about the dialectic unity of the contents and form in a literary work namely as a process of continuous transition from one layer to another, from form to contents and vice versa, from contents to form, each structural component has a bifunctional regime being at the same time form and contents. The author concludes that this fact creates a theoretical premise to overpass the reductionistic consequences of dichotomy: on one hand, ideas become abstract, artistic contents turns into a poor one, on the other hand, the form is taken out to a sum of literary procedures and narrative techniques.

INV. 113060

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Anatol GAVRILOV

CONCEPTUL DE ROMAN LA G. IBRĂILEANU ŞI STRUCTURA STRATIFORMĂ A OPEREI LITERARE

Coperta: *Vitalie Ilaşcu*
Tiparul: *Centrul Editorial-poligrafic al USM, str. Al. Mateevici, 60, Chişinău, MD 2009*

Bun de tipar 13.11.2006. Formatul 60x84 $^{1}/_{16}$.
Coli editoriale 22,0. Coli de tipar 23,0.
Comanda 128/06. Tirajul 200 ex.